தொல்காப்பிய இலக்கியக் கோட்பாடுகள்

(கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள்)

பதிப்பர்கள்

முனைவர் செ. ஜீன் லாறன்ஸ்
முனைவர் கு. பகவதி



உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
International Institute of Tamil Studies

தொல்காப்பிய
இலக்கியக் கோட்பாடுகள்

(கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள்)

பதிப்பர்கள்
முனைவர் செ. ஜீன் லாறன்ஸ்
முனைவர் கு. பகவதி

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி
சென்னை - 600 113

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title	:	Tolkāppiya Ilakkiyakkōṭpāṭukaḷ
Editors	:	Dr. S. Jean Lawrence Associate Proffessor, IITS, Chennai - 113. Dr. K. Bhagavathi Associate Proffessor, IITS, Chennai - 113.
Publisher	:	International Institute of Tamil Studies, C.I.T. Campus, Tharamani, Chennai 600 113.
Publication No	:	312
Language	:	Tamil & English
Date of Publication	:	1998
Edition	:	First
Paper used	:	TNPL 70 GSM Super Printing
Size of the book	:	1/8 Demy
Printing types	:	10 points
No. of pages	:	xlxi+440
Price	:	Rs. 110/-
No. of Copies	:	1000
Printed by	:	Parkar Computers
Subject	:	Tamil Grammar

முனைவர் ச.சு. இராமர் இளங்கோ
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
தரமணி, சென்னை - 600 113

அணிந்துரை

சென்றிடுவீர் எட்டுத் திக்கும் - கலைச்
செல்வங்கள் யாவும் கொணர்ந்திங்குச் சேர்ப்பீர்

என்பது பாரதியின் வாக்கு. இவ்வாக்கினில் இன்னொரு கடமையையும் நமக்கு உணர்த்துகின்றார் மகாகவி. நம் கலைச் செல்வங்களையும், மொழி வளத்தையும், இலக்கிய வளத்தையும் இவை புலப்படுத்தும் தமிழரின் சிந்தனை வளத்தையும் உலகெல்லாம் பரவும் வகை செய்தல் வேண்டும் என்பது இங்கு உணரப்படும் ஒரு பொருள். இப்பணியில் தம்மை முழுமையாக ஈடுபடுத்திக் கொண்டு, தமிழியல் சார்ந்த ஆய்வுகளை வெளிக் கொணரும் பணியில் அயராது செயலாற்றி வருகிறது உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.

தமிழர் வாழ்வின் சிறப்பினை எடுத்தியம்பும் பல்வகைப்பட்ட வரலாற்று மூலங்களுள் மொழி சார்ந்த மூலமும் ஒன்று. இவற்றுள் முதற்சான்றாகத் திகழ்வது தொல்காப்பியம்.

தொல்காப்பியரின் காலம் பற்றிப் பல மாறுபட்ட கருத்துகள் இருப்பினும் கி.மு. முதல் நூற்றாண்டுக்கு முன்னர் எழுதப்பட்டது என்பதை அறிஞர் பலரும் ஒப்புக் கொண்டுள்ளனர். தொல்காப்பியம் எழுதிய காலம் தொட்டு அந்நூற் சிந்தனைகள் தமிழரிடம் பயின்று வந்ததா? இல்லையா? என்பன போன்ற வினாக்களுக்குத் தெளிவான விளக்கம் கிடைக்கவில்லை. ஆயினும் கி.பி. 12 ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்தவர் எனக் கருதப்படும் இளம்பூரணர் உரைக்குப் பின்னர்த் தொல்காப்பியரையும் தொல்காப்பியருடைய சிந்தனைகளையும், சிந்தனைகளின் பின்புலத்தையும் புரிந்துகொள்ள முயலும் அவா தோற்றம் பெற்றமை விளக்கம் பெறுகிறது.

இளம்பூரணர், பேராசிரியர், சேனாவரையர், நச்சினார்க்கினியர், தெய்வச்சிலையார், கல்லாடனார் முதலிய உரையாசிரியர்களின் உரைகளின் மூலம் தொல்காப்பியர் சிந்தனைகள் உலகுக்குத் தெரிவிக்கப்பட்டன. தொடர்ந்து, அறிஞர் பெருமக்களால் தொல்காப்பியத்திற்கு உரைகளும் உரைவிளக்கங்களும் தரப்பட்டன. திறனாய்வாளர்களும், ஆய்வாளர்களும் தொல்காப்பியத்தை மையப் பொருளாகக் கொண்டு நூல்களும் ஆய்வுரைகளும் எழுதினர்.

இவ்வாறு தொல்காப்பியத்திற்கு உரைகள், உரைவிளக்கங்கள், திறனாய்வுகள், ஆய்வுகள் முதலியவை வெளிவந்த நிலையிலும் இன்றும்

இந்நூல் அறிஞர்கள் மத்தியில் 'பயில்தலும் பயில வைத்தலும் புரிதலும் புரிய வைத்தலும்' என்று தொடர் ஆய்வு நிலையிலேயே உள்ளது. இந்தப் புரிதல் தன்மை அந்தந்த காலத்திற்கு ஏற்ப, வேறுபட வேறுபட, ஆய்வின் தன்மைகளும் விளக்கங்களும் வேறுபட்டுக் கொண்டே வந்த, வருகின்ற தன்மையையும் காண்கிறோம்.

எழுத்து, சொல், பொருள் எனும் முப்பெரும்பிரிவினைக் கொண்ட தொல்காப்பியத்தில் எழுத்து, சொல் எனும் இரு அதிகாரங்கள் மொழி இலக்கணத்தைப் பகர்வன என்பதை அறிஞர்கள் ஒப்புக் கொள்கின்றனர். ஆயின் பொருளதிகாரம் பற்றிய விளக்கத்தில் வேறுபட்ட கருத்துகள் அறிஞர்களிடையே காணப்படுகின்றன.

வாழ்க்கைக்குரிய இலக்கணத்தைக் கூறுவது பொருளதிகாரம் என்பது ஒரு சாரார் கருத்து. இலக்கியக் கோட்பாடுகளை வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றது என்பது பிறிதொரு சாரார் கருத்து.

இத்தகைய பலதரப்பட்ட, அறிஞர்களின் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரச் சிந்தனைகளை வெளிக் கொணர வேண்டும் என்ற எண்ணத்தைப் பேராசிரியர் ச. அகத்தியலிங்கம் மற்றும் பேராசிரியர் செ.வை. சண்முகம் ஆகியோர் வெளிப்படுத்தியதன் விளைவாக, 'தொல்காப்பிய இலக்கியக் கோட்பாடுகள்' என்ற தேசியக் கருத்தரங்கினை 1997-இல் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் நடத்தியது.

இக்கருத்தரங்கில் தொல்காப்பியத்தில் ஊன்றித் திளைத்த பேராசிரியர் பெருமக்களும், ஈழத்திலிருந்து வருகைப் புரிந்த, தமிழறிஞர் பேராசிரியர் முனைவர் கா. சிவத்தம்பி அவர்களும், கலந்து கொண்டு, தம் அரிய கட்டுரைகளை வழங்கி இக்கருத்தரங்கு சிறப்பாக நடைபெற உறுதுணையாயினர். அந்தச் சிறப்புமிகு கட்டுரைகள் இப்போது நூல்வடிவில் வெளிவருகின்றன.

'தொல்காப்பிய இலக்கியக் கோட்பாடுகள்' என்ற கருத்தரங்கைச் சிறப்பாக நடத்தி, பின்னர், இக்கருத்தரங்கக் கட்டுரைகளைத் தொகுத்து நூலாக்கம் செய்த கருத்தரங்கச் செய்லாளர்கள் முனைவர் செ. ஜீன் லாறன்ஸ், முனைவர் கு. பகவதி ஆகியோரை வாழ்த்துகின்றேன்.

நிறுவன வளர்ச்சியில் ஆக்கமும், ஊக்கமும் காட்டிவருகின்ற நிறுவனத் தலைவர் மாண்புமிகு தமிழ் ஆட்சிமொழி - பண்பாட்டுத் துறை மற்றும் இந்து சமய அறநிலையத்துறை அமைச்சர் முனைவர் மு. தமிழ்க்குடிமகன் அவர்களுக்கும், தமிழ் வளர்ச்சி - பண்பாடு மற்றும் அறநிலையத்துறைச் செயலர் திருமிகு. த.இரா. சீனிவாசன் இ.ஆ.ப. அவர்களுக்கும் நன்றி.

இயக்குநர்

பதிப்புரை

தம்கால, தமக்கு முற்பட்ட தமிழரின் சிந்தனைகளைத் தேர்ந்து, தெளிந்து, தம்முடைய சிந்தனைகளையும் இணைத்து அழகுபட தொல்காப்பியத்தை யாத்துள்ளார் தொல்காப்பியர். இந்நூலின் நுண்மாண் நுழைபுலம் கண்டு வியந்து, தாம் உணர்ந்தவற்றை உரைகளாக, திறனாய்வுகளாக, ஆய்வுகளாக அறிஞர்கள் புலப்படுத்தினர். இதனை முற்றாக உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும் என்ற ஆய்வுவேட்கை அறிஞர்களிடம் இருந்துகொண்டேயிருக்கிறது. பற்பல அறிவுத் துறைகளின் வளர்ச்சியில், அறிவியல் அணுகுமுறைகளின் துணையில் பல்துறை ஆய்வின் வாயிலாகத் தொல்காப்பியத்தைப் புரிந்து கொள்ளும் முயற்சி இன்று அறிஞர்களிடம் காணப்படுகிறது. இம்முயற்சியின் விளைவாகத் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் வாழ்க்கையைப் புலப்படுத்துவது; இலக்கியக் கோட்பாடுகளைப் புலப்படுத்துவது; மொழிக் கோட்பாடுகளைப் புலப்படுத்துவது என்ற பல்வேறுபட்ட எண்ணங்கள் அறிஞர்களிடம் எழுந்துள்ளன. இந்நிலையில் தொல்காப்பிய இலக்கியக் கோட்பாடுகள் என்ற பொருள் தொடர்பாகக் கருத்தரங்கு நடத்தத் தமிழ் பல்கலைக் கழகத்தின் முன்னாள் துணை வேந்தர் பேராசிரியர் ச. அகத்தியலிங்கம் மற்றும் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழக மொழியியல் உயர் ஆய்வு மையத்தின் முன்னாள் இயக்குநர் பேராசிரியர் செ.வை. சண்முகம் ஆகியோர் வெளியிட்ட கருத்திற்கிணங்கத் **தொல்காப்பிய இலக்கியக் கோட்பாடுகள்** என்ற தேசியக் கருத்தரங்கு நிறுவனத்தில் 1997 ஆகஸ்ட் திங்கள் 4,5,6 ஆகிய நாட்களில் நடைபெற்றது. இக்கருத்தரங்கு நடைபெற அடித்தளமிட்ட இவ்விரு பேராசிரியர்களுக்கும் எங்கள் உளமார்ந்த நன்றியைத் தெரிவிப்பதில் மகிழ்கின்றோம்.

இலங்கை, கிழக்குப் பல்கலைக் கழகத்தின் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி அவர்கள் தலைமையில், பேராசிரியர் ச. அகத்தியலிங்கம் அவர்கள் சிறப்புரையுடன் தொடங்கப்பட்ட இக்கருத்தரங்கு, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக முன்னாள் துணைவேந்தர் கி. கருணாகரன் அவர்கள் தலைமையில், பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி அவர்கள் நிறைவுரையுடன் நிறைவுபெற்றது. இவ்விழாக்களைச் சிறப்பித்த இவ் அறிஞர் பெருமக்களுக்கு எங்கள் இதயங்கனிந்த நன்றி.

தொல்காப்பிய இலக்கியக் கோட்பாடுகளைத் தம் நுண்மாண்நுழைபுலம் கொண்டு ஆராய்ந்து சிறப்புமிகு கட்டுரைகளை வழங்கிய அறிஞர் பெருமக்களுக்கு எங்கள் உளம் நிறைந்த நன்றி.

கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள், இக்கருத்தரங்கு நடைபெற அடித்தளமிட்ட அறிஞர்கள் கருத்திற்கிணங்க, பொது, இயல், ஒப்பு, தொடர் என நான்கு இயல்களாகப் பகுக்கப்பட்டு நூலாக வெளியிடப்படுகின்றன.

தொல்காப்பிய இலக்கியக் கோட்பாடுகள் என்ற கருத்தரங்கிற்கு எங்களைச் செயலாளர்களாக நியமித்துக் கருத்தரங்கு சிறப்புடன் நடைபெறவும், கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள் நூல் வடிவம் பெறவும் உறுதுணையாக அமைந்த உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவன இயக்குனர் முனைவர் ச.சு. இராமர் இளங்கோ அவர்களுக்கு எங்கள் இதயம் கனிந்த நன்றி.

நிறுவன வளர்ச்சிக்கு உறுதுணையாக இருந்து ஆக்கமும் ஊக்கமும் அளித்து வரும் மாண்புமிகு தமிழ் ஆட்சி மொழி - பண்பாட்டுத் துறை மற்றும் இந்து சமய அறநிலையத் துறை அமைச்சர் முனைவர் மு. தமிழ்க்குடிமகன் அவர்களுக்கு எங்கள் உளமார்ந்த நன்றி.

தமிழ் வளர்ச்சி - பண்பாடு மற்றும் அறநிலையத் துறை செயலர் திருமிகு. த.இரா. சீனிவாசன் அவர்களுக்கும் எங்கள் உளங்கனிந்த நன்றி.

இக்கருத்தரங்கக் கட்டுரைகளைச் சிறப்பாக ஒளிக்கோர்வை செய்து தந்த நிறுவனக் கணிப்பொறி வினைஞர் நால்வரும் எங்கள் நன்றிக்குரியவர்கள்.

இதனைச் சிறப்பாக நூல்வடிவில் கொணர்ந்த பதிப்பச்சகத்தார்க்கும் எங்கள் நன்றி.

கு. பகவதி

செ. ஜீன் லாறன்ஸ்

கருத்தரங்கச் சிறப்புரை

பேராசிரியர் ச. அகத்தியலிங்கம்
முன்னாள் துணைவேந்தர்
தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்
தஞ்சாவூர்

தமிழ் இலக்கியம் வாழையடிவாழையாக வற்றாத வளத்தினைக் கொண்டு வாழ்வாங்கு வாழ்ந்து வரும் வளமார் இலக்கியம். இரண்டாயிரத்து ஐநூறு ஆண்டுகளாக இடையறாது வாழ்ந்து வருகின்ற பெருமையையும் பேரிலக்கியப் பெரும்பரப்பையும் கொண்டு நிற்பது. கால வெள்ளத்தால் அடித்துச் செல்லப்பட்ட எத்தனையோ பழைய மொழிகளையும் அவற்றின் இலக்கியங்களையும் உள்ளத்தே நிறுத்திப் பார்த்தால் தமிழ் மொழியின், தமிழ் இலக்கியத்தின் உள்ளார்ந்த உயிரோட்டமும் உரம் சார்ந்த வலிமையும் நன்குத் தெரிய வரும். இந்த இடையறாத இரண்டு மூன்று ஆயிரம் ஆண்டு வாழ்வில் தமிழ் இலக்கியம் கண்ட அறிஞர்களும் கவிஞர்களும் காப்பியப் பேரரசர்களும் ஏராளம். தொல்காப்பியப் பேராசான் முதல் இருபதாம் நூற்றாண்டுக் கவிதைப் பேரரசர்கள் எனக் கருதப்படும் பாரதி, பாரதிதாசன் வரை வாழ்ந்து வளர்ந்து வளம் கொழிக்கும் காப்பியங்களையும் கவிதைகளையும் சங்க இலக்கியங்களையும் சாகாத வரம் பெற்று நிற்கும் தேவாரத் திருவாசகங்களையும் ஆழ்வார்தம் அருட்பாசுரங்களையும் இன்னோரன்ன எழில் கொஞ்சும் இலக்கியத் தொகுதிகளையும் கண்டு நின்ற கவிஞர்கள் ஏராளம், ஏராளம்.

இம்மொழியின் முதல் நூல் என்று கருதப்படும் தொல்காப்பியம் ஏற்றமும் எழிலும் மிகுந்து காணப்படும் ஒரு பேரிலக்கணப் பெருநூல் ஆகும். தொல்காப்பியர் ஒரு பேரிலக்கணப் பேரறிஞர் மட்டுமல்லர். ஒரு பாவியல் பேராசானும் கூட. கிரேக்க நாட்டுப் பிளேட்டோவும் அரிஸ்டாட்டிலும் அடிப்படையில் தத்துவ ஞானிகள். ஆனால் அதே நேரத்தில் பாவியல் (Poetics) அறிஞர்களும் கூட. அவர்களின் கைவண்ணத்தில் தான் கவிதைக் கலை பிறந்தது, வளர்ந்தது,. வாழ்ந்தது, இதனால்தான் பிளேட்டோ முதல் இலக்கியத் தத்துவ ஞானி (the first literary philosopher) என்றும் அரிஸ்டாட்டில் கலையியலின் தந்தை (the father of literary criticism) என்றும் அழைக்கப்படுகின்றனர். இது போன்றே ரோம நாட்டு ஹொராஸ் (Horace, 65-8 BC) தலைசிறந்த ஒரு கவிஞன் மட்டுமல்லர்; கைதேர்ந்த ஒரு பாவியல் விற்பன்னரும் கூட. இவருடைய கைவண்ணத்தில் பிறந்ததுதான் 'கவிதைக்கலை' (Ars Poetica) என்ற பெருநூல். பிஸோ என்பவர்களுக்கு (தந்தையும் இரு மகன்களும்) எழுதிய, கடித முறையில் ஆக்கப்பட்டதே, பின்னர்

கவிதைக்கலை என்ற பெயரைத் தாங்கி நின்றது. அரிஸ்டாட்டிலின் கவிதைக்கலை (Poetics) என்ற நூலைப் போன்றே இதுவும் ஐரோப்பிய நாட்டு விமர்சன உலகில் பேரும் புகழும் பெற்று விளங்குவது. அதே நிலையில் தான் ஆங்கிலக் கவிஞன் பிலிப் சிட்னியும், போப், காலரிட்ஜ், வோர்ட்ஸ்வொர்த் போன்றோர்களும். இவர்கள் கவிஞர்கள் மட்டுமல்லர். கவிதைக் கலை மன்னர்களும் ஆவார்கள். இவர்களைப் போன்றே இத்தாலிய நாட்டுத் தாந்தே, டேனியலோ வராச்சி, ரொபர்ட்டெல்லி, பிரேகாஸ்ட்ரோ, பிரஞ்சு நாட்டு மால்ஹெர்ப், பாய்லியோ போன்றவர்களும் கவிஞர்களும் கவிதைக் கலை விற்பன்னர்களாகவும் இருந்தனர்.

கவிஞன், இலக்கணப் பேரறிஞன், பாவியல் பேராசான்

ஆனால் தொல்காப்பியனோ கவிஞனாகவும் பேரிலக்கணப் பேரறிஞனாகவும் பாவியல் பேராசானாகவும் இருந்தான். சூத்திரம் என்பது ஒரு கவிதை வடிவமே. சூத்திரம் என்பதற்குச் செய்யுள் என்றே பொருள் எழுதுவார் பேராசிரியர். 'ஆடி நிழலின் அறியத் தோன்றி' (பொருள் 481) என்பதற்கு 'அகன்ற பொருள் அடங்குமாற்றான் அச்செய்யுளுள் தோன்றச் செய்து முடிக்கப்படுவது' எனக் கூறுவார். சூத்திரத்தின் இலக்கணம் என்பதற்கே இவ்வாறு பொருள் கூறுவார் அவர். தொல்காப்பியனின் கைவண்ணத்தில் மிளிர்ந்த தொல்காப்பியம் ஒரு பேரிலக்கணப் பெரு நூலாகவும் பெருமை சார்ந்த ஒரு பாவியல் நூலாகவும் உள்ளது.

வாழ்வியல் நூலா?

தொல்காப்பியம் (பொருள்) பலர் நினைத்தது போல் அல்லது சிலர் நினைப்பது போல் ஒரு வாழ்வியல் நூலன்று. வளம் கொழிக்கும் ஒரு பாவியல் நூலாகும். இந்நூல் பற்றி எழுதும் வரதராஜ ஐயர் தன்னுடைய முன்னுரையில் (1985, Rep. P. XII).

"While the grammars of other languages confine their treatment to Orthography, Etymology and syntax this work gives us all about the manners, customs, social and political life etc., in short, the sociology of the Tamils 2000 years ago" எனக் கூறுவார்.

இதைப்போன்றே வெள்ளைவாரணனும் (1978) "இவ்வுலகிலுள்ள காட்சிப்பொருள் கருத்துப்பொருள் ஆகிய எல்லாவற்றையும் நன்காராய்ந்து அவற்றை முதல் கரு உரியென மூவகைப்படுத்துணர்த்தி, இவ்வுலகத்து வாழ்வாங்கு வாழும் வாழ்க்கை முறையினை வகுத்துரைப்பது பொருளிலக்கணமெனப்படும்" எனக் கூறி நிற்பார்.

இவற்றை யொட்டியே சிவலிங்கனார் (1994) தாம் எழுதிய களவியலில் 'தொல்காப்பியர் உணர்த்திய வாழ்வியல் கூறுகள்' என்ற தலைப்பில்,

"தொல்காப்பியர் இவ்வாழ்வியற் கூறுகளைத் தம் இலக்கண நூலாகிய தொல்காப்பியத்தின் மூன்றாம் பகுதியாகிய பொருளதி-காரத்தில் கூறியுள்ளார். அவர் தாம் கூறும் வாழ்வியற் கூறுகளில் ஒன்றாகிய அகவாழ்க்கையைப் பொருளதிகார அகத்திணையியல் களவியல் கற்பியல் என்ற மூன்று இயல்களில் கூறுகின்றார்" எனக் கூறுவார் (ப.IX).

ஆனால் இது பற்றி ஆராய்ந்த பலர் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் ஒரு பாவியல் நூலென்றே குறிப்பிட்டுள்ளனர். இதுபற்றிப் பேசும் சுந்தர மூர்த்தி (1974),

"Tolkappiyam is a work on grammar and poetics" என்பார். இதே கருத்தினைத் தான் மீனாட்சி சுந்தரனும் (1965:17),

"Tolkappiyam, which may be assigned to the pre-christian era, is the earliest work now available in Tamil. It is a book on grammar and poetics." என்று கூறி நிற்பார்.

இந்த எண்ணத்தைத் தான் சோமசுந்தரபாரதியாரும் கொண்டிருந்தார் (சிவலிங்கனார், அகத்திணையியல். ப.41).

"புலவர்க்குரிய பொருட்பகுதியை மூன்றாம்படலமாக வகுத்தார்" என்றும், மேலும்

"அம்மரபு மேற்கொண்டு தொல்காப்பியரும் தமிழ்ச் செய்யுட் பொருளை அகப்பொருளும் புறப்பொருளுமாக இரு கூறாக்கி அவற்றின் பொது இயல்புகள் அல்லது இலக்கணங்களைத் தம் நூலின் பொருட்படலத்தில் முதற்கண் அகத்திணையியல் - புறத்திணையியல் என முறையே வகுத்தமைத்து ———" எனக் கூறிச் செல்லுவது காண்க. இங்கு, "செய்யுட் பொருளை" என்பது கவனிக்கத்தக்கது (மு.ப.15).

இது பற்றி மேலும் குறிப்பிட விரும்பவில்லை. பொருளதிகாரம் செய்யுட் பொருள் பற்றியது என்பதும் செய்யுள் பற்றியது என்பதும் நன்கு விளங்கும். பொருளதிகாரத்தில் காணப்படும் சூத்திரங்கள் (சூத்.3.56). வேறு பல அறிஞர்களின் முடிபு போன்றவை இப்பண்பை விளக்கும். இது பற்றி வேறு கட்டுரையில் முழுமையாக ஆராயப்படும். ஆசிரியர் தமிழ்ப் பல்கலை கழகத்தில் "தொல்காப்பியர் ஒரு பாவியல் பேராசான்" என்ற தலைப்பில் 18.11.96 அன்று பேசிய பேச்சு இங்கு நினைவுக் கூரத் தக்கது.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் பாவியல் பேசும் ஒரு பகுதி என்பது திண்ணம். இத்தகைய பெருநூலைக் கவிதையில் (சூத்திர வடிவில்) ஆக்கித் தந்த பெருமை அவனைச் சாரும். ஹொராஸ் பற்றிப் பேசும் சிலர் பாவியல் நூலாகிய அவனுடைய கவிதைக் கலை என்பது தான் பாவடிவில் தோன்றிய முதல் பாவியல் நூல் என்பர் (Kennedy, p.259). ஆனால் தொல்காப்பியமும் பாவடிவில் தோன்றியதுவே என்பதும் ஹொராசின் காலம் கி.மு. முதல் நூற்றாண்டே என்பதும் இங்குக் கவனிக்கத் தக்க செய்திகள்.

தொல்காப்பியன் ஒரு இலக்கணப் பேரறிஞனாக மட்டுமின்றி ஒரு பாவியல் பேராசானாகவும் ஆனால் அதே நேரத்தில் ஒரு கவிஞனாகவும் இருந்தவன். அவனுடைய இந்த ஈடும் இணையும் அற்ற நூலே இன்று தமிழ் மொழியில் காணக் கிடக்கும் முதல் நூல். இவனுடைய கைவண்ணத்தில் தான் தமிழ், ஏன் திராவிட மொழிகளே பழைமை கண்டது; இலக்கணம் கண்டது; பாவியலையும் கண்டது. ஒரு மாபெரும் பாரம்பரியத்தின் பரம்பரையையும் தோற்றுவித்தது.

எழுத்தும் சொல்லும்

எழுத்தும் சொல்லும் தமிழ்மொழியின் இலக்கணம் பற்றிக் கூறுவது. இதுவே தமிழ் மொழியில் கிடைக்கும் முதல் இலக்கண நூல். இதற்கு முன்னால் நிச்சயமாக வேறு இலக்கண நூல்கள் இருந்திருக்க வேண்டும் என்பது ஒருதலை. என்ப, என்மனார் போன்ற சொற்கள் இதனைக் காட்டும். எனினும் இதுவே சிறந்த நூலாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்று கூடக் கருதலாம். சாகாத வரம் பெற்று நிற்கின்ற நிலையில் இதன் பெருமையிலும் சிறப்பிலும் மற்றவை வழக்கொழிந்து கூட இருக்கலாம். அல்லது பிற தமிழ் நூல்களைப் போன்று கிடைக்காது போயிருக்கலாம். எவ்வாறாயினும் தொல்காப்பியம் வாழும் நூல்களில் முதல் நூல்; முதல் இலக்கண நூல்; முதல் பாவியல் நூல்.

உலகமொழிகளில் காணக் கிடக்கும் பழைய இலக்கண நூல்களைப் பார்த்தால் தொல்காப்பியத்தின் பெருமை விளங்கும்.

கிரேக்க நாட்டில் கி.மு. இரண்டாவது, மூன்றாவது நூற்றாண்டிற்கு முன்பே இலக்கண எண்ணங்கள் வளர்ந்திருந்தன. அரிஸ்டோர்க்கஸ் (Aristorchos) மல்லோஸ் (Mallos, 120 BC), கிரிசிப்போஸ் (Chrysippos, 280-206), டயஸ் கோலஸ் (Appolonios Dyskolos) போன்ற பல இலக்கண மேதைகள் பண்டைக் கிரேக்க நாட்டில் வாழ்ந்து வந்தனர். பிளேட்டோ, அரிஸ்டாட்டில் போன்றவர்கள் சில இலக்கண எண்ணங்களைத் தந்துள்ளனர். எனினும் கிரேக்க

மொழியில் சிறந்த பழைய இலக்கண அறிஞர் என்று கருதப்படுபவர் டயோனிசியஸ் திராக்ஸ் (Dionysius Thrax) என்பவர். இவர் கி.பி. இரண்டாவது நூற்றாண்டைச் சார்ந்தவரே. இவருடைய இலக்கண நூல் மிகச் சிறியது. நானூறு வரிகளைக் கொண்டதே இது (அகத்தியலிங்கம் & புஷ்பவல்லி, 1977, பக் 50) எனினும் மிகவும் முக்கியம் வாய்ந்தது; செல்வாக்கும் உடையது.

இது போன்றே ரோமநாட்டு இலக்கண அறிஞர்களில் முக்கியம் வாய்ந்தவர் வர்ரோ என்பவர். இவர் கி.மு. முதல் நூற்றாண்டைச் சார்ந்தவர். இவருடைய நூல் இருபத்து நான்கு பகுதிகளைக் கொண்டது (De Lingua Latina). எனினும் இதில் ஆறு பகுதிகளே கிடைத்துள்ளன. இதன்கண் லத்தீன் மொழியாக்கம் பற்றியே அதிகம் கூறப்படுகின்றது. லத்தீன் மொழி எத்தனையளவுக்குக் கவிதைகளிலும் உரைநடையிலும் பயன்படும் தன்மையும் பண்பும் கொண்டவை என்பன போன்றவற்றை விளக்கும் நூல் இது. லத்தீன் மொழியைச் சிறந்த மொழியாக ஆக்கிய பெருமையும் இதனைச் சாரும். எனவே இதற்கும் தொல்காப்பியத்திற்கும் வேறுபாடு உண்டு.

தொல்காப்பியம் வளர்ந்த ஒரு மொழியையும் வளர்ந்த ஒரு இலக்கியத்தையும் பற்றியது. செம்மொழியாக்கத்தைக் கூறாமல் செம்மொழியின் பயன்பாட்டைக் கூறுவது. வளர்ந்துவிட்ட நிலையில் செம்மாந்த நிலையினை உடையது இது. இதுபோன்ற ஒரு இலக்கணம் தான் ரோமநாட்டுப் பிரிசியன் எழுதிய இலக்கணமும் சிறந்த ஒரு இலக்கண நூலாக உள்ளது (அகத்தியலிங்கம் & புஷ்பவல்லி, மு.ப.58-59.)

தொல்காப்பியமும் இன்றைய மொழியியலும்

தொல்காப்பிய இலக்கணத்தை மொழியியலாளர்கள் பல வேறு கோணங்களிலிருந்து ஆராய்ந்துள்ளனர். எழுத்தியல், சொல்லியல், தொடரியல் எனப் பல நிலைகளில் இது தற்கால மொழியியல் கோட்பாட்டுடன் ஒப்ப வைத்து ஆராயப்பட்டுள்ளமை தெரிந்த ஒன்று (தொல்காப்பிய மொழியியல், 1972). இத்தகைய இன்றைய கொள்கைகளும் கோட்பாடுகளும் தொல்காப்பியத்தில் மறைமுகமாகவும் தெள்ளத் தெளியவும் உள்ளமை கண்டு பிடிக்கப்பட்டதுடன் அதன் முழுப் பரிமாணமும் நன்குத் தெரிய வந்துள்ளது. இது பற்றிக் கூறும் இக்கட்டுரையாசிரியர் தன்னுடைய நூல் ஒன்றின் கண் (A generative grammar of Tamil, 1967) "It is true these are all not stated in an explicit and orderly way in Tholkappiyam which has left us in darkness in finding out the hidden treasure in it. It is now really a pleasure to read this old

grammar with the background of modern transformational theory which helps us a great deal to understand the mastermind of this great grammarian" எனக் கூறுவார். இந்நிலையில் தொல்காப்பியரின் இலக்கண நுண்மாணுழைபுலம் அறிந்து மகிழ்தற்குரியது.

இது போன்றே தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரமும் உலகளாவிய ஒரு கண்ணோட்டத்தில் ஆராயப்பட வேண்டும் மேலை நாட்டு, கீழைநாட்டுப் பாவியல் அறிஞர்களுடன் ஒப்பவைத்துத் தொல்காப்பியரின் பாவியல் கொள்கைகள் ஆராயப்படும்போதுதான் அவரின் பாவியல் கொள்கையின் பல்வேறு பரிமாணங்கள் தெரிய வரும். இதுபற்றிப் பின்னர்க் காணலாம்.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரமும் உலகத் திறனாய்வுக் கொள்கைகளும் - விரைந்த ஒரு கண்ணோட்டம்

தொல்காப்பியர், இன்றைய இலக்கிய விமர்சனங்களில், மேனாட்டு இலக்கிய விமர்சனங்களில் காணப்படும் பல்வேறு உண்மைகளை, செய்திகளை ஆங்காங்கே குறிப்பிட்டுச் செல்லுவார். சில பற்றி அவர் விளக்கமாகக் கூறுவதில்லை. அதற்குக் காரணம் அன்றையக் காலக் கட்டத்தில் எல்லாவற்றையும் கூறிவிட வேண்டும் என்ற துடிப்பும் விரைவும் அவரிடம் இருந்தது தான் என எண்ணலாம். பலவற்றை ஆங்காங்கே குறிப்பிட்டாலும் அவற்றை மேனாட்டினர் பலர் விளக்கியது போன்று பல நோக்குகளில் பல கோணங்களில் இருந்து விளக்கவில்லை என்பது உண்மைதான். ஆனால் பல செய்திகள், கொள்கைகள், எண்ணங்கள் அவரிடம் மண்டிக் கிடந்தன என்பது மறுக்க முடியாத உண்மை. இவற்றில் ஒரு சிலவற்றைப் பார்ப்போம்.

எது இலக்கியம்?

எது இலக்கியம்? அல்லது எது கவிதை? என்று மேனாட்டு அறிஞர்கள் பலர் ஆராய்ந்துள்ளனர். இவற்றிற்கு எத்தனையோ விளக்கங்களையும் வரையறைகளையும் (definitions) கொடுத்துள்ளனர். ஆயிரக்கணக்கான வரையறைகள் இன்று காணக்கிடக்கின்றன. ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு பண்பின் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளது என்பதை நாம் அறிவோம். எல்லாப் பண்புகளையும் ஒரு சேர உள்ளடக்கிய வரையறையைக் காண முடிவதில்லை. கவிதை அல்லது இலக்கியம் என்பது பல வேறு பண்புகளையும் பல வேறு எண்ணங்களையும் சுமந்து நிற்பது. இதனால் எல்லாவற்றையும் அடக்கிக் கூற வேண்டுமானால் ஆயிரம் ஆயிரம் வரிகள் கூடப் போதாது.

இது பற்றிக் கூறும் ஆசிரியர் ஒருவர்,

"Definitions always appear to me, in these things, to be in the nature of vanity. I feel that attempt to be compact in the definition of literature ends in something that is rather meagre, partial, starved and unsatisfactory" (winchester 36) என்பார்.

எனினும் இலக்கியம் பற்றியோ அல்லது கவிதை பற்றியோ அவற்றின் பண்புகள் பற்றியோ குறிப்பிட்டுக் கூற முடியாத நிலை இல்லை. கவிதை அல்லது இலக்கியம் பற்றிக் கூறும் போது அதன் முக்கியமான பண்பை அரிஸ்டாட்டில் முதல் இன்று வரையிலும் பல வேறு அறிஞர்களும் கூறிச் சென்றுள்ளனர். கவிதையைப் பற்றிக் கூறும் அரிஸ்டாட்டில் இது புனைந்துரை (fictive) என்றே கூறுவார். உண்மையை அவ்வாறே கூறுவது கவிதையின் பணியன்று. அது வரலாறு போன்றவற்றின் பணி. கவிதை எப்போதும் நாடகத் தன்மையில் உள்ளது எனவும் கூறி நிற்பார் அவர் (Kennedy, p.154). இது கி.மு. 4ஆவது நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த அரிஸ்டாட்டிலின் வாக்கு: உலகம் வியக்கும் ஒரு உயரிய இலக்கியக்கலை விற்பன்னர் கொண்டிருந்த கருத்து.

இதே கருத்தைத் தான் தொல்காப்பியர் தன்னுடைய நூலில் மிகவும் தெளிவாகவும் திட்டவட்டமாகவும் கூறிச் சென்றுள்ளார்.

"நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்"

என்பது தொல்காப்பியரின் வாக்கு (இளம்.56). இதற்குப் பொருள் எழுதும் இளம்பூரணர் "நாடக வழக்காவது, சுவைபட வருவன- வெல்லாம் ஓரிடத்து வருவனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல்" என்பார். நச்சினார்க்கினியர் "நாடக வழக்கு என்பது புனைந்துரை வகை" என்பார் (53). அரிஸ்டாட்டில் "dramatic" என்றார். தொல்காப்பியர் "நாடக வழக்கு" என்றார். அவர் "fictive" என்றார்; நச்சினார்க்கினியர் "புனைந்துரை" என்றார். என்னே பொருத்தம்!

பாடுபொருள்

எந்த ஒரு கவிதைக்கும் பாடுபொருள் உண்டு. கவிதை பற்றி ஆராய்கின்ற பலரும் கவிதையின் பாடுபொருள் பற்றியும் அதன் உருவம் பற்றியும் பேசி வந்திருத்தல் காணலாம். இவ்விரண்டும் ஒன்றி உறவாடி நிற்கும் நிலையிலேயே சிறந்த கவிதைகள் உருவாகின்றன. பண்டைக் கிரேக்க நாட்டுக் கவிதைக் கலை விற்பன்னர்களும் பிறரும் இவ்விரு பண்புகள் பற்றிப் பரக்க ஆராய்ந்துள்ளனர். அரிஸ்டாட்டில் இவை

பற்றிப் பரக்கக் கூறுவார். நாடகங்களை மையமாக வைத்து ஆராய்ந்த இவர் பாடுபொருளுக்கே முக்கியத்துவம் கொடுத்து நிற்பார். எனினும் இவருக்குப் பின்னால் வந்தவர்கள் இரண்டுக்குமே முக்கியத்துவம் கொடுத்து இவ்விரண்டும் ஒன்றி உறவாடி நிற்கும்போதுதான் கவிதைகள் சிறந்து விளங்கும் எனக் கூறுவர்.

தொல்காப்பியரும் கவிதையைப் பற்றி எண்ணும் போது அதன் பாடுபொருள் பற்றியும் உருவம் பற்றியும் தெளிவான சிந்தனையையும் தேற்றமான ஒரு நிலையையும் கொண்டு விளக்கினார். தொல்காப்பியம் முழுமையும் இதைப்பற்றிப் பேசுவதுவே. அது அகத்திணையியலாயினுஞ் சரி அல்லது பிற இயல்களாயினுஞ் சரி தொல்காப்பியர் ஒருங்கிணைந்த கொள்கை ஒன்றை உள்ளத்தில் கொண்டுதான் மூன்றதிகாரங்களையும் படைத்து முழுமையான நூல் ஒன்றை உருவாக்கியுள்ளர் என்பது பின்னர் என்னுடைய கட்டுரையில் காட்டப்படுகின்றது.

கவிதையின் பாடுபொருள் பற்றிக் கூறும்போது

முதல்கரு உரிப்பொருள் என்ற மூன்றே
நுவலுங் காலை முறைசிறந் தனவே
பாடலுட் பயின்றவை நாடுங் காலை.

என்பது அவர் சூத்திரம் (தொல்.பொரு.3)

இதற்குப் பொருள் எழுதப் போந்த இளம்பூரணர் "சான்றோர் செய்யுளகத்துப் பயின்ற பொருளை ஆராயுங்கால் முதற் பொருள் எனவும் கருப்பொருள் எனவும் உரிப்பொருள் எனவும் சொல்லப்பட்ட மூன்று பொருண்மையுமே (காணப்படும்), அவை சொல்லுங்காலத்து முறைமையாற் சிறந்தன" என எழுதுவார்.

இதே கருத்தைத் தான் நச்சினார்க்கினியரும் "புலனெறி வழக்கிடைப் பயின்ற பொருட்களை ஆராயுங்காலத்து முதலுங் கருவும் உரிப் பொருளும் என்ற மூன்றேயாம். அவைதாம் செய்யுள் செய்யுங்கால் ஒன்று ஒன்றனிற் சிறந்து வருதலுடைய என்றவாறு" என்பார் (தொல்.பொரு.நச்.3). எனவே முதற்பொருள் கருப்பொருள் உரிப்பொருள் என்ற பகுப்பு செய்யுளகத்துள்ளதை ஒட்டியது என்பது தெளிவாகும். அதாவது பாடுபொருளே என்பது தெளிவு.

முதற்பொருள் கருப்பொருள் உரிப்பொருள் பற்றிக் கூறும் சாமிநாதையர்,

"இங்ஙனம் உணர்த்தப்படும் அகப்பொருள் ஐந்து திணையாகப் பகுக்கப்பட்டு ஒவ்வொன்றும் முதல், கரு, உரியென்னும் மூவகையானும்

செய்யுளில் விரிக்கப்படும். முதலென்பன நிலமும் காலமும்; கருவென்பன தெய்வம் முதலிய; உரியென்பன திணைக்குரிய ஒழுக்கங்கள். இவ்வரையறைகள் புலவர்களால் இயற்றப் பெறும் கவியமைப்புக்கு உரியனவேயன்றி உலகியலுக்கு உரியன வல்ல. ஆனால் இவற்றிற் சில மட்டும் உலகியலுக்கு ஏற்புடையனவாகும் எனக் கூறுவது (குறுந்தொகை. முன்னுரை ப.25) காணத்தக்கது.

எனவே தொல்காப்பியர் அகத்திணையியல் போன்றவற்றில் செய்யுளில் உள்ள பாடுபொருள்கள் பற்றிக் கூறுகின்றாரேயன்றி வாழ்வியல் நூலாக இதனைக் கருதவில்லை என்பது போதரும். பண்டைத் தமிழ் இலக்கியத்தின் பாடுபொருள்களே பொருள் அதிகாரத்தில் பேசப்படுகின்றன.

பாடுபொருளைப் பல்வேறு இயல்களில் பலபடக் கூறிநிற்பது தொல்காப்பியம். இவற்றை அகம் புறம் எனப் பகுத்துப் பலபடக் கூறி நிற்பதற்கு இன்னொரு காரணம் வடமொழிக் கவிதைகளில் காணப்படும் பாடுபொருள் பண்புகள் வேறு, தமிழ்மொழிக் கவிதைகளில் காணப்படும் பண்புகள் வேறு என்பதை மிகத் தெளிவாகக் காட்டிச் செல்லுவதற்காக என்றும் கருதலாம்.

மேலும் இவர் தமிழ் இலக்கியங்களில் காணப்படும் பல்வேறு திணைகள், கைகோள் போன்றவை மட்டுமன்றித் தலைமகன் தலைமகள் போன்றோர் கூற்று போன்றவற்றையெல்லாம் மிக விரிவாகப் பேசிச் செல்லுவார். கூற்றிலும் கூட ஒவ்வொரு திறனுக்கும் உரியவெல்லாம் பட்டியலிட்டுக் காட்டும் பாங்கு வியந்து மகிழ்தற்குரியது. இவ்வாறு பாடுபொருளின் பல்வேறு கூறுகளை இத்தனையளவுக்குப் பட்டியலிட்டு மிக விரிவாகக் கூறும் நூல் வேறு இல்லை என்று கூறும் அளவுக்கு மிகமிகத் துல்லியமாக ஒன்றன்பின் ஒன்றாகக் கூறி நிற்கும் பாங்கு மகிழ்தற்குரிய ஒன்றாகும். "முன்னிலையாக்கல்" (ந.98) "மெய்தொட்டுப்பயிறல்" (99) போன்ற சூத்திரங்கள் எல்லாம் எவ்வளவு விரிவாகச் செய்யுளில் காணப்படும் செய்திகளைக் கூறி நிற்கின்றன என்பதைக் காட்டுகின்றன. இவையெல்லாவற்றிற்கும் பண்டைத் தமிழ் இலக்கியங்களில் இருந்து உதாரணங்கள் தருவதும் நினைவு கூரத் தக்கது.

உருவம்

தொல்காப்பியர் பாடுபொருளுக்கு எத்தனை முக்கியத்துவம் கொடுத்தாரோ அத்தனை அளவுக்குக் கவிதையின் உருவத்துக்கும் கொடுத்து நிற்பவர். அவர், பிற இடங்களில் குறிப்பிட்டுள்ளபடி

(அகத்தியலிங்கம் 1996, 2). "கவிதை என்ன கூறுகிறது என்பது பாடு பொருள் என்றும் அதை எவ்விதம் கூறுகிறது என்பது வடிவம் அல்லது உருவம்" என்றும் கூறிவிடலாம். இதை,

"Form in poetry, simply defined, is manner in which a poem is composed as distinct from what the poem is about" எனப் பிரின்ஸ்டன் (இலக்கியக் கலைக் களஞ்சியம் பக் 286) கூறும். அகத்திணை இயல், புறத்திணை இயல், களவியல், கற்பியல், பொருளியல் ஆகியவையும் பிறவும் பாடுபொருள் பற்றிக் கூறுகின்றன என்றால் செய்யுளியல், உவமவியல், பொருளியல் (சில சூத்திரங்கள்) மெய்ப்பாட்டியல் (இது வேறு பொருளும் கூறும்) ஆகியவை பாடலின் வடிவம் பற்றிக் கூறுவன வாகும். செய்யுளியல் யாப்பு வடிவம் பற்றி மிக அருமையாகக் கூறுவதும் பண்டைத் தமிழ் யாப்பின் பரிமாணங்களையெல்லாம் மிக அழகாகத் தொகுத்தும் வகுத்தும் கூறி நிற்பதும் கண்டு மகிழத்தக்கது. யாப்பின் உயிர் ஓசையே என்பதும் அதுவே பிற இலக்கிய வகைகளிலிருந்து கவிதையைப் பிரித்து நிற்கிறது என்பதைத் தொல்காப்பியர் நன்கு அறிந்திருந்தார் என்பதும் நன்கு விளங்கும். யாப்பு என்ற சொல் தொல்காப்பியரைப் பொறுத்தமட்டில் எத்தனையோ பரிமாணங்களையும் பயன்பாடுகளையும் கொண்டுள்ளது. அவருடைய எண்ணப்படி அது வெறும் செய்யுள் நடையை (Prosody meter) மட்டும் குறிப்பதன்று என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. பிற்காலத்து யாப்பிலக்கண ஆசிரியர்கள் இதனைக் குறுக்கிக் கொண்டுவிட்ட காரணத்தாலேயே இலக்கியத் திறனாய்வு தமிழ்நாட்டில் முழுப் பரிமாணத்துடன் வளரவில்லை எனக் கருதலாம்.

மொழியமைப்பு

உருவம் என்பது யாப்பு வடிவம், மொழியமைப்பு வடிவம் (Linguistic Structure) என்ற இரு வகைப்படும் என்பதும் தொல்காப்பியர் கொள்கையாகும். இந்த இருவகையும் ஒரு கவிதையின் இரண்டு கண்கள் போன்றவை. ஒன்று சிறந்து இன்னொன்று சிறக்க இல்லையேல் அது நல்ல கவிதையாகாது. யாப்பு வடிவம் ஓசையைத் தந்து உயர்ந்த இசை உணர்வுகளை எழுப்பி நிற்கிறது என்றால் மொழியமைப்பு தான் பாடுபொருளை நன்றாக விளங்கவைத்து உள்ள உணர்வுகளை எழுப்பி நிற்பது. வெறும் ஓசை மட்டும் கவிதையாகாது. நல்ல ஓசை இருந்தும் பொருள் வளம், கற்பனை வளம், உணர்வுகளை எழுப்பும் மொழி வளம் இல்லையேல் கவிதை கவிதையாகாது. இதனால் தான் அவர் எழுத்து, சொல்லில் மொழியமைப்பு பற்றிக் கூறி அவை யனைத்தும் செய்யுளில் வரவேண்டியவை என்று கூறுவார். வழக்கும் செய்யுளும் மொழியமைப்பைப் பயன்படுத்தியே மொழிப் பரிமாற்றம் செய்வன.

கை தேர்ந்த ஒரு பாவியல் அறிஞனாக மட்டுமல்லாமல் கைவரப் பெற்ற ஒரு பேரிலக்கணப் பேரறிஞனாகவும் இருந்த காரணத்தால் தான் இவ்விரண்டையும் ஒருங்கே ஒரு தலைப்பின் கீழ் மூன்று அதிகாரங்களாக்கி முழுமையான இலக்கணத்தைச் செய்து நின்றார் அவர். கவிதைகளில் காணக் கிடக்கும் செறிவு, திண்மை, திட்பம், பல்வேறு விதமான மயக்கங்கள் (சொற்பொருள் மயக்கம், அமைப்பு மயக்கம், அண்மை உறுப்பு மயக்கம்) (அகத்தியலிங்கம் 1996, 27), செய்யுண்மொழி (Poetic diction), இழுமென்மொழி, சேரிமொழி, ஆடி நிழலின் அறியத் தோன்றும் பாங்கு, உவமைகள், உருவகங்கள், இறைச்சி, உள்ளுறை, உவமம் போன்றின்னோரன்ன செய்யுள் பண்புகள் அனைத்தும் கவிதையின் மொழியமைப்பால் ஏற்படுவன. இவற்றையெல்லாம் நன்கு உணர்ந்திருந்தவர் தொல்காப்பியர். கவிதை பற்றிய அவருடைய கொள்கைகளின் பரிமாணங்கள் பல்வேறு கவிதைக் கொள்கைகள் கண்ணோட்டத்தில் உலகம் தழுவிய நிலையில் ஆராயப்படின் விரிந்து சென்று நிற்பன என்பது தெளிவாகும். கவிதை உருவ ஆக்கத்தில் இவற்றின் பங்கு மிகமிகப் பெரிது ஆகும். மேனாட்டுத் திறனாய்வாளர் வெறும் யாப்பு நடையை மட்டும் ஆராய்ந்து நிற்கவில்லை. எத்தனையோ பிற பண்புகளையும் ஆராய்ந்து நிற்பது இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது. எதையும் ஒரு வரையறைக்குள் முடக்கிப் போட்டு நிற்காமல் எல்லாவற்றையும் ஒருங்கு சேரக் கொண்டு வந்து பல கோணங்களில் தமிழ்க் கவிதைகள் ஆராயப்பட வேண்டும். அப்போது தொல்காப்பியத்தின் நிலையும் தெளிவு பெறும்.

மொழி அல்லது சொல்

எந்த ஒரு கவிதையிலும் சொல்லின்பயன்பாடு மிகவும் முக்கியம் வாய்ந்தது. மொழி என்பது மனித எண்ணத்தை வெளியிடுவதற்குரிய கருவி (Vehicle of thought) என்று கூறினால் கவிதை என்பது சிறந்த எண்ணங்களைச் சிறந்த மொழியால் சீரிய முறையில் வெளியிட்டு நிற்கும் சொற்கலையாக்கம் எனக் கூறலாம். சிறந்த மொழி என்பது சிறந்த சொற்களால் கவிதைச் சொற்களால் ஆக்கப்படும் சிறந்த அமைப்பைக் கொண்டு விளங்குவது. இதன்கண் மொழியின் அங்கமாகத் திகழும் எல்லாம் (சொல், வாக்கியம், தொடர்கள் போன்றவை) அடங்குமாயினும் சொற்களின் பங்கு மிக முக்கியமானது ஆகும். எனவே இதைப் பற்றிய ஆய்வில் மேனாட்டறிஞர்கள் பலர் பல்வேறு காலக் கட்டங்களில் பல்வேறு பண்புகளைக் கூறிச் சென்றுள்ளனர். அரிஸ்டாட்டில் கவிதைச் சொற்களைப் பற்றிக் கூறும்போது இவை தெய்வத்தன்மை வாய்ந்தவை என்ற பொருளில் 'Logas' எனக் கூறிச் செல்லுவார். இச்சொல் எத்தனையோ பொருளில் வந்துள்ளது. அரிஸ்டாட்டில்,

லான்ஜினஸ், ஐசோகிரேட்ஸ் (Isocrates) போன்றவர்கள் சொற்களின் சக்தியையும் சாதுரியத்தையும் பரக்கப் பேசியுள்ளனர். மனிதனின் செயற்கரிய செயல்கள் அவனுடைய ஆசைகள் ஆசாபாசங்கள் உணர்வுகள் உணர்ச்சிகள் பண்புகள் ஆகியவற்றைப் பிரதிபலித்துக் காட்டும் கலையாக்கத்திற்கு மிகவும் ஏற்ற கருவி சொற்களே என்பார் (Wimsatt and Brobles, p. 27). அரிஸ்டாட்டில். இது போன்றே லான்ஜினஸ் போன்றோரும் சொற்களின் சக்தி அவற்றின் உள்ளொளி போன்றவை பற்றிப் பரக்கப் பேசுவர். லான்ஜினஸ் "Beautiful words are in every truth the peculiar light of thought" எனக் கூறுவார் (Wimsatt and Brobles, p. 108).

இதனைத் தொல்காப்பியரும் நன்கு அறிந்திருந்தார். கவிதை-யாக்கத்தில் இவற்றின் பங்கு மிகப் பெரிது. செய்யுண் மொழி, இழுமென் மொழி, தெரிந்த மொழி, பரந்த மொழி, சின்மொழி, மென்மொழி, சேரிமொழி போன்ற சொற்கள் தொல்காப்பியரின் எண்ணங்களை நன்றாகக் காட்டுவன. என்னென்ன மாதிரிச் சொற்கள் என்னென்ன மாதிரிச் செய்யுட்களில் வரும் எனக் கூறியிருந்தாலும் இம்மொழிகள் என்னென்ன பண்புகளைக் கொண்டிருந்தன, பொதுவாகச் செய்யுளாக்கத்தில் இவற்றின் பங்கு என்ன என்றெல்லாம் நாம் ஆராய்தல் வேண்டும். மொழியியலில் சொல்லாராய்ச்சிப் பல்வேறு கோணங்களிலிருந்தும் செய்யப்படுவது போன்று தமிழ்மொழிச் சொற்களைச் செய்யுட்களில் அவை தரும் உணர்வு அடிப்படையிலும் நாம் ஆராய்வோமானால் இலக்கியத் திறனாய்வு வலுப்பெறும். கம்பன் இதுபற்றி நன்குச் சிந்தித்திருந்தான் என்பது நன்குத் தெரிய வருகின்றது. கவிதையைப் பற்றிக் கூறும்போது செஞ்சொற் கவியின்பம் என்பான். நல்ல சொற்களைச் செஞ்சொல் என்கிறான். இன்னும் ஓரிடத்தில் நாடகச் சொல் (கும்ப.22) என்றும் கூறுவான். கவிதையைச் சொல்கலை என்பான். எனவே கவிதையாக்கத்தில் சொற்களின் பங்கு மகத்தானது என்பதை நம் கவிஞர்கள் நன்கு அறிந்திருந்தனர் என்பது தெரிய வரும். இவற்றை எல்லாம் உள்ளத்தில் வைத்துத்தான் தொல்காப்பியர் முன்னர்க் கூறியவாறு சொல் பற்றிப் பலபடக் கூறி நின்றார்.

இப்பண்பினை நம் கவிஞர்களும் நன்கு அறிந்திருந்தனர். நல்ல பாடல்கள் நல்ல சொற்களாலேயே ஆக்கப்பட்டிருக்கும். முன்னரே பயின்ற நல்ல உணர்வூட்டும் சொற்களைப் பயன்படுத்தி நல்ல கவிதைகளை அமைத்து நிற்பவர் பலர். சிலரோ புதிய புதிய நிலையில் சில சொற்களைச் சிறந்த முறையில் பயன்படுத்தியும் நிற்பர். அவர்கள் கையில் சொற்கள் புதிய பரிமாணத்தைப் பெற்றுக் கவிதைச் சொற்களாக மாற்றம் பெற்று நிற்கும். குறுந்தொகை இரண்டாவது

பாடலில் காணப்படும் சொற்களைப் பாருங்கள். கொங்கு, வாழ்க்கை, அம், சிறை, தும்பி, காமம், செப்பல், மொழி, மயில், செறி, எயிறு, அரிவை கூந்தல் பூ போன்ற சொற்கள் தமிழ் உள்ளங்களில் தனி உணர்வுகளை எழுப்பவல்லவை. இவற்றையறிந்தே மோகனச் சொற்களை முழுமையாகப் பயன்படுத்திக் கவிதைக்கு அமரத்துவம் கொண்டு வந்து விடுகின்றனர் கவிஞர் பெருமக்கள். வள்ளுவப் பெருந்தகையின் "அணங்கு கொல்----" என்ற சின்னஞ்சிறு குறளைப் பாருங்கள். அணங்கு, மயில், மாதர், மாலும் போன்ற சொற்களும் இத்தன்மையனவே. செந்தமிழ்க்காப்பியமாம் சிலப்பதிகாரத்தில் இளங்கோவடிகளும் இத்தகைய இடங்கள் பலவற்றைக் கொண்டு வந்து நிறுத்தி நம் இதயங்களில் இடம் பெற்று நிற்பார். "மாசறு பொன்னே" என்று தொடங்கும் விளித் தொடர்கள் இத்தன்மையனவே. பொன், முத்து, விரை, கரும்பு, தேன், பாவை, மருந்து, மணி, அமிழ்து, யாழ், இசை, தையல் போன்ற உள்ளம் கவரும் சொற்களைப் பயன்படுத்தியே சாகாவரம் பெற்ற இந்நீண்ட நெடிய விளித்தொடர்களை ஆக்கி அமரத்துவம் பெற்றுள்ளார். இவ்வாறு அடுக்கிக் கொண்டே போகலாம். உள்ளம் கவரும் சொற்களை உரியமுறையில் பயன்படுத்தும்போது கவிதைகளும் உள்ளம் கடந்து நிற்பதைக் காணலாம். இவை கால வெள்ளத்தையும் நீந்திக் கரை சேர்கின்றன.

சொல்லிணைப்புகள்

சொற்கள் எவ்வாறு கவிதையின் வளத்துக்கு வாழ்வு கொடுத்து நிற்கின்றனவோ அத்தனை அளவுக்கு, இன்னும் சொல்லப் போனால் அதற்கும் மேலாகச் சொல்லிணைப்புகள் (Combination of words) சாகாவரம் அளித்து நிற்கும். நல்ல சொற்களை நல்ல முறையில் இணைத்துப் புதிய சொற்களை, சொற்றொடர்களை ஆக்கி நிற்பர் கவிஞர் பெருமக்கள். தொல்காப்பியர் மொழி எனக் கூறுவது வெறும் சொற்களை மட்டுமன்று. சொற்றொடர்களையும் சேர்த்துத்தான் செய்யுள் மொழி என்று கூறுகிறார் எனக் கருதலாம். செய்யுளில் காணப்படும் சொல், சொற்றொடர்கள், வாக்கியங்கள் போன்ற மொழி உறுப்புகள் அனைத்தும் சாரும் என எண்ணலாம்.

சொல்லிணைவுகளையும் பல வகைப்படுத்தலாம். இரண்டு சொற்கள் சேர்ந்து சிறந்த புதிய சொற்களை உருவாக்கி நிற்கலாம். அல்லது இரண்டுக்கும் அதிகமான சொற்களும் இணைந்து நின்று புதிய பரிமாணங்களைத் தந்து கவிதைகளுக்கு அழகு சேர்க்கலாம். தேன்மொழி, கனிமொழி, மலர்விழி, தேனருவி, சர்க்கரைப்பந்தல், தேன்மலர், முல்லைச் சிரிப்பு, மோகனப் புன்னகை, பொன் மகள்

போன்ற சொற்கள் நம் உள்ளத்தைத் தொடுவன. கவிஞர்கள் இத்தகைய சொல்லிணைப்புகளை உருவாக்கித் தங்கள் கவிதைக்கு வளம் சேர்த்து நிற்பர். எடுத்துக்காட்டாக ஒன்று தருவல்.

அரிவை என்ற சொல்லோடு எத்தனையோ சொற்களை இணைத்து அருமையான சொற்றொடர்களை ஆக்கி நின்றனர் சங்கக் காலக் கவிஞர்கள். மெல்லியலரிவை (குறு.137) மடவரலரிவை (குறு321.4) மண்ணிய சென்ற வொண்ணுதலரிவை (குறு.292.1) மடமாவரிவை (குறு.378.5), நலங்கேழரிவை (குறு.338.5), நறுநுத லரிவை (நற்.50.10) நாறுங்கூந்தல் நன்னுதல் அரிவை (அகம் 399.3) போன்ற அருமையான தொடர்கள் கவிதைக்கு வாழ்வும் வளமும் அளிப்பவை. இதுபற்றி ஹொராஸ் பேசுவார். பழைய சொற்கள் இணையும் போது புதிய புதிய பொருள்களைத் தந்து புதிய கோணங்களை உருவாக்கும் என்பார் அவர். இத்தகைய நிலையை அவர் Clever Combinations (Callida iuncture) எனக் கூறுவார். பழைய சொற்கள், புதிய பொருள். காலிமேச்சஸ் என்பாரின் கொள்கையை அடிப்படையாக வைத்துச் சொற்களும் சொற்களின் இணைவும் ஒளிமயமாகவும் தெளிவாகவும் இருத்தல் வேண்டும் என்பார் இவர் (Kennedy, 260).

தொல்காப்பியர் ஒருங்கிணைந்த ஒரு பாவியல் கொள்கையை உடையவர் என்பது ஒருதலை. (ஆசிரியரின் கட்டுரையை இந்த நூலில் பார்க்கவும் - தொல்காப்பியரின் ஒருங்கிணைந்த பாவியல் கொள்கை) செய்யுளுக்குரிய பல செய்திகள் எழுத்திலும் சொல்லிலும் கூறப்பட்டுள்ளன. சொல்லியலில் தொகை இலக்கணங்கள் இது பற்றித் தான் பேசுகின்றன. எப்படிச் சொற்கள் இணைந்து நின்று புதிய புதிய வடிவங்களையும் புதிய புதிய பொருள்களையும் செறிவோடும் திட்பத்தோடும் கூறுகின்றன என்பது தான் அவற்றின் மையக் கருத்து. வேற்றுமைத் தொகையும் வினைத் தொகையும் இன்னும் பல வேறு தொகைகளும் கவிதையைக் கவிதையாக்கும் பண்பு கொண்டவை. ஆகுபெயரும் அன்மொழித் தொகையும் கவிதையை அமரத்துவம் அடையச் செய்பவை!

இவை மட்டுமன்றி, சொற்களை; வாக்கியங்களைப் பல்வேறு முறைகளில் இணைத்துக் கூறுவதில் இணையிலா இன்பத்தைப் பெற முடியும். இவற்றையெல்லாம் கவிஞர்கள் நன்குத் தெரிந்தவர்கள்.

"வாரணம் பொருத மார்பும் வரையினை எடுத்த தோளும்",

"நெல்லும் உயிரன்றே நீரும் உயிரன்றே
மன்னன் உயிர்த்தே மலர்தலை யுலகம்",

"நெஞ்சில் உரனும் நேர்மைத் திறனும்",

"அவனும் நானும் அமிழ்தும் தமிழும்"

போன்ற இணைப்புகள் எத்தனை இன்பம் தருவன என்பது நாம் அறிந்தவையே. கவிதையின்பத்திற்குக் கட்டியம் கூறுபவை இவை. சொல்லிணைப்புகள் சொல்லவொண்ணா இன்பம் தருபவை.

உலகப் பொதுமை (Universality)

உலகப் பொதுமை என்ற தத்துவம் எல்லாக் கலைகளுக்கும் பொருந்திய ஒன்று என்ற நிலையில் கவிதைக் கலைக்கு இன்றியமை-யாத ஒன்று என்று அன்று முதல் இன்று வரையிலும் உள்ள கவிதைக் கலை விற்பன்னர்களும் பல்வேறு கவிஞர்களும் கூறி வந்துள்ளனர். அரிஸ்டாட்டில், சிட்னி, காலரிட்ஜ், ஜான்சன் போன்ற பல்வேறு திறனாய்வாளர்கள் இதுபற்றிப் பரக்கப் பேசியிருத்தல் காணலாம். "ஜாதி மதம் காலம் நாடு போன்ற கட்டுப்பாடுகளைக் கடந்து எல்லாவிதமான மக்களுக்கும், முழு மனித குலத்துக்கும் பொருந்தும் உண்மைகளைக் கூறுவதே உலகப் பொதுமை என்று அழைக்கப்படு-ன்றது" என்பர் சீனிவாச ஐயங்கார் ("Universal is that which embraces all human kind irrespective of caste, creed, nation, time, age etc., pan human" என்பது அவர் கூற்று; 1985)(எந்த ஒரு கவிதையும் இந்த ஒரு பண்பை அடிப்படையாக வைத்தே எடை போடப்படுகின்றது என்பார் அரிஸ்டாட்டில். இக்கருத்து பிளேட்டோவுக்கும் உடன்பாடான ஒன்று ஆகும் "All arts are to be valued only in its relation to the whole human being of whom it is both instrument and reflection" என்பார் அவர். மேலும் "Poetry tends to express universal" என்றும் கூறுவார் (IX).)

தொல்காப்பியர் இதனை நன்கு அறிந்திருந்தார். ஏன் பண்டைத்தமிழ்க் கவிதையுலகமே நன்கு அறிந்திருந்தது. சங்க இலக்கியங்கள் இதற்கு ஒரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு ஆகும். அதிலும் குறிப்பாக அவ்விலக்கியங்கள் தனி ஒரு மனிதனைப் பற்றிப் பாடிய தல்ல. பொதுவாக மனிதனின் மனிதகுலத்தின் ஆசாபாசங்களையும் காதல் வாழ்வையும் பொதுநிலையில் வைத்து ஆக்கப்பட்டவை என்பது நாம் அறிந்த செய்தி. இது பற்றி விரிவாக இவ்வாசிரியரால் ஆராயப் பட்டுள்ளது. (சங்க இலக்கியங்கள் செவ்வியல் இலக்கியங்களே என்ற தலைப்பில் வெளிவர இருக்கும் நூலில் உலகப் பொதுமை என்ற தலைப்பில் பல்வேறு கோணங்களிலிருந்து ஆராயப்படுகின்றது: 1997)

பிறநாட்டு இலக்கியங்கள் ஒரு மனிதனைப் பற்றிப் பேசிய நிலையிலிருந்து பொதுமைப் பண்புகளைக் கண்டு நின்றன. ஆனால்

தமிழ் இலக்கியங்களோ, அதிலும் அவ்விலக்கியங்கள் அதற்கெனத் தனியொரு உத்தியையே வகுத்து நின்றன. எந்த ஒரு தனிமனிதனின் பெயரையோ அல்லது அடையாளம் காணும் நிலையிலோ எதுவும் கூறாமல் மனிதப் பொதுமையைக் கண்டு நின்றன.

தொல்காப்பியமும் இதனை நன்குணர்ந்திருந்த நிலையில் தான்,

"மக்கள் நுதலிய அகனைந் திணையும்
சுட்டி ஒருவர் பெயர் கொளப் பெறார்."

என்ற மிக அருமையான சூத்திரத்தை (57) ஆக்கி நின்றது எனக் கருதலாம். அகப்பாடலில் எந்த ஒரு பாடலும் குறிப்பிட்ட ஒருவருக்குச் சொந்தமன்று. மனித சமுதாயம் அத்தனைக்கும் சொந்தமானது என்று ஆக்கப்பட்டவை. "நிலத்தினும் பெரிதே" என்ற பாடல் (குறு-3) குறிப்பிட்ட ஒரு பெண்ணைப் பற்றியது அன்று. எல்லாப் பெண்களுக்கும் அவர்களின் காதலின் பரிமாணத்துக்குச் சொந்தமானது.

இந்த நிலையில் தொல்காப்பியர் கவிதையின் மிகச் சிறந்த பண்பைத்தான் இச்சூத்திரத்தில் மிக அழகாகக் கூறி நிற்கிறார் எனக் கருதலாம். அரிஸ்டாட்டில் கவிதைப் பற்றிக் கூறும்போது "it deals with universal" என்றார். தொல்காப்பியர் "மனிதனைப் பற்றிப் பேசுவது; தனி ஒரு பெயரைக் கொண்டவனைப் பற்றியது அன்று" என்றார். தொல்காப்பியரின் நூல் முழுவதுமே எந்த ஒரு தனி மனிதனைப் பற்றியும் பேசாதது. மனித குலத்தையே முன்னிறுத்தி முழுமையாக அவனைப் பற்றியே பேசுவது, மனித சமுதாயத்தின் உணர்வுகள் முக்கியமேயன்றித் தனிப்பட்ட ஒருவரின் உணர்வுகளைப் பற்றி நாம் கவலைப்படுவதில்லை. அவருடைய கவிதை எப்படி என்று கேட்டறிவதை விட எது கவிதை? எது காதல்? எது நட்பு? எது பிரிவு? எது பிணக்கம் என்று கேட்பதும் அவற்றிற்கு விடையாக இது காதல், இது நட்பு என்றெல்லாம் கூறுவதே சுவை பயக்கும்.

இதுபற்றிக் கூறும் ஜான்சன் "ஒரு கவிஞனின் தொழில் ஏதோ ஒரு தனி மனிதனுடைய செயல் அல்லது பண்பைப் பற்றிக் கூறுவதன்று. பொதுவான, உலகப் பொதுவான பண்புகள் பற்றிக் கூறுவதே ஆகும்" என்பார் (W.B.U. 320). ஷேக்ஸ்பியர் பற்றிக் கூறும்போது ஷேக்ஸ்பியர் காட்டும் பாத்திரங்கள் ஏதோ ஒரு நாட்டுக்கோ அல்லது இடத்துக்கோ சொந்தமானவர்கள் அல்லர். எல்லோருக்கும் பொதுமையானவர்கள், உலகப்பொதுமையானவர்கள் என்பார் அவர்.

"His characters are not modified by the customs of particular places, unpractised by the rest of the world; by the peculiaritics of stud-

ies or professions, which can operate but upon small numbers; or by accidents of transient fashions or temporary opinions, they are the genuine progemy of common humanity, such as world will always supply, and observation will always find" எனக் கூறுவார். (Preface to Shakespeare; English critical Texts, p. 133)

இதை உள்ளத்தில் வைத்துத்தான் காலரிட்ஜ் "the essence of poetry is universal nature" எனக் கூறிப் போந்தார். இது போன்றே அரிஸ்டாட்டிலின் போலவாக்கத்தை (imitation) உள்ளத்தில் நிறுத்தி, போலவாக்கம் என்பது இயற்கையை உள்ளதை உள்ளவாறே கூறுவது அன்று. உலகப் பொதுமைப் பண்பை, பொதுவான இயற்கைத் தன்மையைக் கூறுவதே என்பார். "What is imitated is not nature but general nature, universal nature" என அவர் எண்ணம் பற்றி வெல்லக்(173) கூறி நிற்பார்.

இதனைப் பண்டைக் காலத்தமிழ்ப் பெரும்புலவர்கள் நன்கு அறிந்திருந்தனர். அதனால் தான் "அகத்தில்" யாருடைய பெயரையும் சுட்டிக் கூறாமல் உலகப் பொதுமையாக்கி, உணர்வுகளையே அடிப்படையாக்கி அருமையான கவிதைகளைச் செய்து நின்றனர். இதனையே தொல்காப்பியரும் விதியாக்கிப் பொதுமையாக்கி நின்றார்.

பொதுச் சார்பு நிலை (Objectivity)

தொல்காப்பியப்பொருளதிகாரம் மிகச் சிறந்த கொள்கைகளையும் கோட்பாடுகளையும் கொண்டது. கவிதைக்குரிய சில நல்ல பண்புகள் பற்றிக் கூறுவது அது. இத்தகைய ஒரு கொள்கைதான் பொதுச்சார்பு நிலை என்பது. தொல்காப்பியர் தன்னுடைய நூலில் கூற்று பற்றி மிக அதிகமாகத் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுச் செல்லுவார். அகத்திணை இயல் (39-47) களவியல் (98, 99, 105-113) கற்பியல் (144-151, 167, 168, 171, 172, 175) பொருளியல் (194, 207) செய்யுளியல் (310, 390, 391, 501) ஆகிய பல இயல்களில் பரக்கக் கூறுவார். சூத்திரங்களின் எண்ணிக்கையை மட்டும் வைத்து இதன் முக்கியத்துவத்தைக் காட்ட முடியாது. அவற்றின் நீளமும் அகலமும் கூட மிக அதிகம் எனலாம். கற்பியலில் காணப்படும் தலைவன் கூற்று பற்றிக் கூறும் சூத்திரம் 59 வரிகளைக் கொண்டுள்ளது. உரை (இனம்) 14 பக்கங்களைக் கொண்டுள்ளது. தலைவி கூற்றுச் சூத்திரம் 43 வரிகளைக் கொண்டுள்ளது. உரை 14 பக்கங்களைக் கொண்டுள்ளது. களவியலில் தோழி கூற்றுச் சூத்திரம் 36 வரிகளைக் கொண்டுள்ளது. இத்தகைய நீண்ட நெடிய சூத்திரங்கள் வேறு இல்லை. இவையெல்லாம் தொல்காப்பியர் கூற்றுக்குக் கொடுக்கும் முக்கியத்துவத்தையே காட்டும்.

இதற்குக் காரணம் கூற்று என்ற உத்தியில் அடங்கிக் கிடக்கும் கவிதைகளின் சிறந்த ஒரு பண்புதான். பொதுச் சார்பு நிலைதான்.

இளம்பூரணத்தில் செய்யுளியல் முதல் சூத்திரத்தில் "திணையே கைகோள் பொருள்வகை எனாஅ" என்றிருக்கப் பேராசிரியத்தில் "திணையே கைகோள் கூற்றுவகை யெனாஅ" என இருப்பது ஆராயத்தக்கது. கூற்று ஒரு மிக முக்கியமான ஒரு அங்கம் என்ற நிலையில் பேராசிரியத்தில் காணப்படுவதே சரியானது எனக் கருதலாம். மேலும் பொருள் என்பது சூத்திரத்தின் எட்டாவது வரியிலும் வந்திருப்பது இருதடவைகளில் வருவதைக் காட்டி நிற்பதாலும் 'கூற்று வகை யெனாஅ' என எடுப்பதே பொருந்தும். மேலும் தொல்காப்பியர் பின்னர்க் காணப்படும் பொருளையே (509) கூறிநிற்பதும் இளம்பூரணத்திலேயே கைகோளுக்குப்பின் பொருள் வகை கூறாமையும், பேராசிரியர் பாடமே சரியானது எனக் கூறலாம். மேலும் 'கூற்று வகை எனாஅ' எனக் கூறியதற்குப் பின்னால் உடனே அதுபற்றியே 'கேட்போர்' எனக் கூறுதலும் காண்க. கூற்று கூறாது கேட்போர் கூறமுடியாமையின் பேராசிரியர் கொண்ட பாடமே சிறந்தது.

பொதுச் சார்பு நிலை பற்றியும் தற்சார்பு நிலை பற்றியும் (Subjectivity) மேனாட்டறிஞர்கள் பரக்கப் பேசியுள்ளனர். இவ் விரண்டு சொற்களும் ஆங்கில விமர்சன உலகில் கி.பி.18ஆம் நூற்றாண்டில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட போதிலும் (M.H. Abrams, 115) இப்பண்புகளை அரிஸ்டாட்டில் போன்றோர் குறிப்பாகக் கூறியுள்ளனர். (அகத்தியலிங்கம் 1996) பிரஞ்சுப் பேரறிஞர் பிளேபர்ட் இப்பண்பினை "Indifference", "detachment", "ironic distance", the impenetrability, "impossibility" என்றெல்லாம் கூறிச் செல்லுவார். ஒரு ஆசிரியன் அல்லது கவிஞன் எப்பொருளைப் பற்றிக் கூறினாலும் எழுதினாலும் அல்லது பாடினாலும் தன்னுடைய உணர்வுகளை நேரடியாகக் கூறுதல் கவிதைகளுக்கு நல்ல ஒரு வளத்தைக் கொண்டு வராது என்பது தான் இதன் சாரம். ஜெர்மன் நாட்டு விமர்சன அறிஞர்களைப் பின்பற்றிப் பிறநாட்டு அறிஞர்களும் நல்ல ஒரு இலக்கியத்தின் பண்பு தற்சார்பின்றிப் பொதுச் சார்பு நிலை கொண்டிருப்பதே என்றும் எதையும் கவிஞன் தன்னுடைய கருத்தாகக் கூறாமல் பாத்திரங்களின் கருத்தாகக் கூறுவதே நல்லது என்றும் கவிதைகளில் கவிஞன் முக்கியமல்லன், கவிதையே முக்கியம் என்றும் கவிஞன் எந்த நிலையிலும் தன்னைக் காட்டிக் கொள்ளக் கூடாது என்றும் கூறுவர். இது பற்றி, காலரிட்ஜ் ஹேஸ்லிட், ஆகஸ்ட் ஸ்லேகல், வேரகல், ஜீன்பால், பிளேபர்ட், எலியட் போன்ற பல அறிஞர்கள் பலபடக் கூறிச் செல்லுவர். பிளேபர்ட் காலரிட்ஜைப் பின்பற்றிப் பொதுச் சார்பு நிலை

என்பது கடவுள் தந்த ஒரு பண்பு (divine objectivity) எனக் கூறுவதுடன் "இறைவன் தான் இயற்கையைப் படைத்தான்: ஆனால் அவனை அதில் நேரடியாகக் காண்பதில்லையே" அது போன்றே "கவிதையைக் கவிஞன் தான் படைக்கிறான்: ஆனால் அதில் அவனை நேரடியாகக் காணக் கூடாது" என்பர். எங்கும் நிறைந்து எதிலும் நிறைந்து ஆனால் உருத் தெரியாமல் இருக்கும் தெய்வத்தைப் போல கவிஞனும் கவிதையில் நிறைந்து, ஆனால் நேரடியாகத் தன் ஆசாபாசங்களையும் கொள்கை-களையும் திணித்து நிற்கக் கூடாது என்பார் அவர். "Man is nothing his work is everything" என்பது அவர் கூற்று. இத்தகைய ஒரு நிலையைப் போக்குவதற்காகவே பண்டைத் தமிழ் இலக்கியக் கர்த்தாக்கள், சங்ககால இலக்கிய ஆசிரியர்கள், கூற்று என்ற பெரும் உத்தியைக் கையாண்டு வெற்றி கண்டனர். ஆசிரியன் எதையும் நேரடியாகக் கூறாமல் பாத்திரங்களின் வாயிலாகக் கூறுவதற்குக் கையாண்ட ஒரு உத்தி தான் இது. 18ஆவது நூற்றாண்டு முதல் பெரும் இடத்தைப் பெற்று நிற்கின்ற இப்பண்பினை இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தங்கள் கவிதையில் கொண்டுவர இதனை அருமையான உத்தியாகக் கையாண்டுள்ளனர் சங்ககாலக் கவிஞர்கள். இதுபற்றிக் கூறும் மீனாட்சி சுந்தரன் "These verses are dramatic monologues. The poets thus create objectivity, expressing subjective feelings and ideas" (1965:22) என்பார். கூற்றுதான் இது என்பதைத் தெளிவாகக் காட்டாவிடினும் இதனை நன்கு உணர்ந்திருந்தார் அவர் எனக் கருதலாம். பொதுவாகப் பழைய கிரேக்க இலக்கியங்களைப் பொதுச் சார்பு நிலை உடையன என்பர். இதுபோன்றே சங்க இலக்கியங்களும் பொதுச் சார்பு நிலை கொண்டவை அதனால் தான் அவற்றைச் செவ்வியல் இலக்கியங்கள் என்கிறோம் (அகத்தியலிங்கம் 1997b).

இத்தகைய பண்பு கொண்ட நிலையில்தான் தொல்காப்பியரும் கூற்று பற்றி மிக விரிவாகவே கூறிச் செல்லுகின்றார். வெளிப்பட இதனைக் கூறாவிடினும் உள்ளூர அதன் முக்கியத்தைத் தெரிந்திருந்தவர் அவர்.

நல்ல கவிதை எது என்று பேசும் ஹேஸிலிட் "The poetry must be passion; but the best poetry is objective passion" என்பார் (R.wellek, 1970: 203).

உயர்வாக்கம் (Idealism)

தொல்காப்பியர் இலக்கியம் எது என்று கூறும்போது "நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும் பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்" என்றார். நாடக வழக்கு என்பது "சுவைபட வருவன" எனக் கூறுவார்

இளம்பூரணர். அதாவது "சிறந்தவை எல்லாம்" எனவும் இதனைக் கூற முடியும். சிறந்தவை சுவைபடும். தொல்காப்பியம் இலக்கியம் என்பது சுவைபட வருபவை அல்லது சிறந்து நிற்பவை பற்றிக் கூறுவது எனக் கருதுகின்றது எனக் கருதலாம். தொல்காப்பியம் முழுவதையும் நுணுகி ஆராயின் மனிதசமுதாயத்தின் உயர்ந்த, சிறந்த பண்புகளைக் கூறி நிற்பது இலக்கியம் என்ற எண்ணத்தையே தந்து நிற்கும். ஐந்திணை என்பது சிறந்த ஒரு நிலையை, உயர்ந்த ஒரு நிலையை விளக்கி நிற்பதாகவே கொள்ளலாம். உலக வழக்கைக் கூறினாலும் கூட அதன்கண் காணப்படும் சிறப்பான அம்சங்களையே அது கூறி நிற்கின்றது என்பது வெளிப்படை "உலகியல் வழக்காவது, உலகத்தார் ஒழுகலாற்றோடு ஒத்து வருவது" எனக் கூறப்படுகின்றதேயன்றி அதனை அவ்வாறே கூறுவது எனக் கூறப்படவில்லை புறம் உலகியல் வழக்குப் பற்றிக் கூறுவது என்றாலும் மனிதனின் அல்லது மன்னனின் செயற்கரிய செயல்களை, வெற்றிகளை, பெருந்தன்மைகளை, கொடுத்து வாழ்த்தி நிற்கும் பாங்கினை, இவை போன்றவற்றையே கூறி நிற்கின்றது.

கவிதை அல்லது இலக்கியம் பற்றி ஆராய்ந்த மேனாட்டறிஞர்களும் இக்கருத்தையே கொண்டிருந்தனர். நாடகம் பற்றி ஆராய்ந்த அரிஸ்டாட்டில் அவை பற்றிக் கூறும்போது பொதுவாக அவை மனிதனின் நல்ல செயல்களைப் பற்றியே கூறுகின்றன என்பார். மனிதன் எப்படியிருக்கிறான் என்பதையும், அவ்வாறு கூறுவதை விடவும் அவன் எப்படியிருக்க வேண்டும் என்பது பற்றியே அதிகமாக அவை கூறி நிற்கின்றன எனக் கூறுவார் அவர். அவ்வாறு சிறந்தவற்றைக் கூறுவது தான் சிறந்தது எனவும் கூறுவார். இவற்றை விளக்கிவிட்டு,

"Again, it may be impossible that there should be men such as Zeuxis pointed. "Yes", we say but the impossible is the higher thing (beltion), for the ideal type must surpass the reality" (Wimsatt and Brooks, p.27) எனக் கூறுவார் அவர். எனவே சிறந்தவற்றைக் கூறுவதே கவிதையின் நோக்கம் என்பது அவர் கருத்து எனக் கொள்ளலாம். கவிதையின் பண்பு பற்றிப் பேசும் பல்வேறு அறிஞர்களும் உயர்வாக்கமே கவிதையின் பண்பு ("Poetry is essentially ideal" என்பார் காலரிட்ஜ்) என்பர்.

நாடக வழக்கு பற்றி விளக்கும் இளம்பூரணர் நாடக வழக்காவது சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகக் கூறுதல் என்று கூறிவிட்டு,

"அதாவது செல்வத்தானும் குலத்தானும் ஒழுக்கத்தானும் அன்பினானும் ஒத்தார் இருவராய்த்தமரின் நீங்கித் தனியிடத்து

எதிர்பட்டார் எனவும் அவ்வழிக் கொடுப்போருமின்றி அடுப்போருமின்றி வேட்கை மிகுதியாற் புணர்ந்தார் எனவும் பின்னும் அவர் களவொழுக்கம் நடத்தி இலக்கண வகையான் வரைந்தெய்தினார் எனவும் பிறவும் இந்நிகரனவாகிச் சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஒருங்கு வந்தனவாகக் கூறுதல்" என்பார்.

பண்டை இலக்கியங்கள் இத்தகைய பண்புகளையே கொண்டிருந்தன என எண்ணலாம் அதனை விளக்குமுகத்தான் தொல்காப்பியர் பல்வேறு சூத்திரங்களில் மிக அருமையாகக் கூறிச் செல்லுவார். பண்டைய இலக்கியத் தலைமகனும் தலைமகளும் எப்படியிருந்தனர் என்பதை (மெய்.25)

"பிறப்பே குடிமை ஆண்மை ஆண்டொடு
உருவு நிறுத்த காம வாயில்
நிறையே அருளே உணர்வோடு திருவென
முறையுறக் கிளந்த ஒப்பினது வகையே"

எனச் சிறந்து நிற்கும் தலைவன் தலைவியர் பண்பை விளக்கி நிற்கின்றது. பண்டைத் தமிழ் இலக்கியங்கள் இத்தன்மையைக் கொண்டே இருந்தன என்பதை மிக அருமையாகக் கூறுகிறார் இவர்.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் முழுமையும் ஆராய்ந்து பார்த்தால் உயர்வாக்கம் எத்தனை அளவுக்குத் தொல்காப்பியர் உள்ளத்தில் இருந்தது என்பது நன்குத் தெரிய வரும். தலைவனைப் பற்றிக் கூறும் போது (சூத்.95)

"பெருமையும் உரனும் ஆடூஉ மேன" எனக் கூறுவார் தொல்காப்பியர். சிறந்த ஒரு தலைவனையே சுட்டிக் காட்டுகின்றது இது. இது போலவே தலைவியைப் பற்றிக் கூறும் போது (சூத். 96)

"அச்சமும் நாணும் மடனும் முந்துறுதல்
நிச்சமும் பெண்பாற் குரிய வென்ப"

எனக் கூறிச் செல்லுவார். எனவே தலைவன் தலைவியர் உயர்ந்த பண்பும் சிறந்த ஒழுக்கமும் நயக்கத்தக்க நாகரிகமும் கொண்டு வாழ்பவர்களாக இருத்தல் வேண்டும் என்பது இவர் கொள்கையாகும்.

தொல்காப்பியம் முழுவதும் அது அகத்திணையாயினுஞ் சரி அல்லது களவியல் கற்பியல் போன்றவைகளாயினுஞ் சரி சிறந்த, உயர்ந்த பண்புகளே பேசப்படுகின்றன. இவற்றைப் படிக்கும்போது அவருடைய கவித்துவத்தால் சிறந்த ஒரு இலக்கியத்தைப் படிப்பது போன்ற உணர்வே ஏற்படுகின்றமை உணரலாம். இந்த ஒரு நிலையினால்

தான் இதனை ஒரு வாழ்வியல் நூலெனப் பலரும் பிறழ உணர்ந்தனர். இலக்கியப் பாவியல் என்பதை மறந்து விடுகின்ற தன்மையை ஏற்படுத்தி நிற்பது இது. அத்தனை அளவுக்கு உயர்வாக்கமும் உயர்ந்த நோக்கமும் கொண்டு விளங்கும் நூல் இது.

ஒருமைப்பாடு (Unity)

கவிதைகளில் அல்லது எல்லாவிதமான சொற்கலையாக்கத்-துக்கும் ஒருமைப்பாடு என்பது மிகமிகத் தேவையான ஒரு பண்பாகும். சொற்கலையாக்கத்துக்கு மட்டுமின்றி எல்லாவித கலைகளுக்கும், ஏன் உலகில் காணப்படும் கடவுளின் சிருஷ்டிகள் அனைத்துக்கும் இது வேண்டிய ஒன்றாகும். மிகச்சிறந்த சிருஷ்டி எனக் கருதப்படும் மனிதன் கூட அவன் அங்க அடையாளங்களில் ஒருமைப்பாடு கொண்டு விளங்க வேண்டும். இது போன்றே எல்லாப் பொருள்களும். இது பற்றிக் கூறும் பிளேட்டினஸ் (Platinus, 205-270), "It is in virtue of unity that beings are beings" எனக் கூறுவார். தன்னுடைய என்னியட் என்ற நூலில் "Take plant and animal; the material form stands a unity. Fallen from that into a little of fragments, the things have lost their being; what was is no longer there: it is replaced by quite other things - as many others, Precisely, as possess unity" (Ennead VI IX.I) (Wimsatt and Brooks, p.114) என மேலும் கூறி நிற்பார்.

இது கவிதைக்கும் பொருந்துவது ஆகும். இதனை மேனாட்டறிஞர்கள் பலரும் காலந்தோறும் வற்புறுத்தி வந்துள்ளனர். அரிஸ்டாட்டில், ஹொராஸ், நீயோப் டாலமஸ், பிளேட்டினஸ் போன்ற பண்டைக்கால அறிஞர்களும் காலரிட்ஜ் போன்ற பிற்கால வல்லுநர்களும் இதுபற்றிப் பலபடக் கூறியுள்ளனர்.

இத்தகைய சிறந்த கவிதைப் பண்பைத் தொல்காப்பியரும் நன்கறிந்திருந்தார். ஒரு கவிதை என்பது தொடக்கம், நடு, முடிவு என்ற நிலைகளைக் கொண்டது என்பதும் இவை எல்லாம் ஒன்றுபட்டு ஒருமைப்பாட்டுடன் விளங்க வேண்டும் என்பதும் அவர் கருத்து ஆகும். இதனை அவர்

" அவற்றுள்
நூலெனப்படுவது நுவலுங்காலை
முதலும் முடிவும் மாறு கோளின்றித்
தொகையினும் வகையினும் பொருண்மைகாட்டி
உண்ணின் றகன்ற உரையொடு புணர்ந்து
நுண்ணிதின் விளக்கல் அதுவதன் பண்பே"

என்ற (468) சூத்திரத்தில் கூறிச் செல்லுவார். இதுநூல் பற்றிய-தென்றாலும் சொற்கலையாக்கமாகவுள்ள எல்லா வகைக்கும் பொருந்தும். கவிதைக்கு இது நன்குப் பொருந்துவதாகும்.

இதற்கு உரை எழுதப் போந்த இளம்பூரணர் "நூலென்று சொல்லப்பட்டது எடுத்துக் கொண்ட பொருளோடு முடிக்கும் பொருண்மை மாறுபடாமற் கருதிய பொருளைத் தொகையானும் வகையானும் காட்டி யதனகத்து நின்றும் விரிந்த வுரையொடு பொருத்தமுடைத்தாகி நுண்ணியதாகி விளக்குவது நூற்கியல்பு என்றவாறு" என்பார். இங்கு "எடுத்துக் கொண்ட பொருள்" முடிக்கும் பொருண்மை மாறுபடாமல், பொருத்தமுடைத்தாகி, நுண்ணியதாகி போன்ற தொடர்கள் முக்கியமானவை. எனவே எடுத்துக் கொண்ட பொருள் மாறுபடாமல் முதலும் முடிவும் ஒன்றி ஒருமைப்பாட்டுடன் கருதிய பொருளைப் பொருத்தமாகக் கூறுதல் கவிதையின்பண்பு. "மாறுபடாமல்" என்பதும் "பொருத்தம்" என்பதும் மேனாட்டினர் கூறும் (Unity) ஒருமைப்பாட்டைக் கூறுவதாகும். வகுத்தும் தொகுத்தும் கூறினாலும் அது பொருத்தமாக, மாறுபடாமல் இருத்தல் வேண்டும். நுண்மை எனக் கூறுவதும் கவனித்தற்பாலது. இதனைப் பேராசிரியர் "நுண்பொருட்டாக"க் கூறுதல் என்பார் (சூத். 478). இப்பண்பினை அரிஸ்டாட்டில் பல இடங்களில் (Poetics II. 2; Poetics VIII. XX, Metaphysics VII.4) வற்புறுத்திச் சொல்லுவார். இதனை இணைவு (cohesion), ஒருமைப்பாடு (Unity), ஒருதன்மை (Oneness), இணைந்து நிற்றல் (Stand together) என்றெல்லாம் கூறுவர். எந்த ஒரு கவிதைக்கும் அல்லது நாடகத்துக்கும் இத்தகைய அமைப்பு "Coherent and orderly structure" வேண்டும் என்பது அவர் கொள்கையாகும். சொப்பக்கிள்ஸ் எழுதிய 'Oedipus the King' என்ற நாடகத்தை எடுத்து ஆராய்ந்து நிற்கும் இவர் இத்தகைய பண்பு வேண்டும் என்பார். ஒரு நாடகத்தில் அல்லது கவிதையில் பலபல பாகங்கள் இருக்கலாம். ஆனால் அவை எல்லாம் ஒன்று சேர நின்று ஒருமைப்பாட்டுடன் விளங்கி நிற்க வேண்டும். இதனை விளக்கும் விம்சாட், பூருக்ஸ்,

"The point of emphasis here is that implicity reasonable and consistant pattern, the inductive and imaginative cohesion of the dramatic parts, beginning, middle and end and in turn the smaller parts of these" எனக் கூறுவர்.

இங்குத் தொல்காப்பியருக்கும் அரிஸ்டாட்டிலுக்கும் உள்ள ஒற்றுமையைப் பார்த்து மகிழலாம். தொல்காப்பியர் "முதலும் முடிவும்" என்கிறார். அரிஸ்டாட்டில் "beginning, middle, end" என்கிறார். தொல்காப்பியர் "மாறுகோளின்றி" என்று எதிர்மறையில் கூறுகிறார்.

அரிஸ்டாட்டில் "Cohesion" என்கிறார். "நுண்ணிதின் விளக்கல்" என்பது தொல்காப்பியம். "inductive and imaginative cohesion" என்பது அரிஸ்டாட்டிலின் வாக்கு.

அரிஸ்டாட்டில் நாடகம் பற்றிக் கூறினார் என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. அவர் நாடகம் பற்றிக் கூறியது ஆனாலும் அது சொற்கலையாக்கம் எல்லாவற்றிற்கும் பொருந்துவது என விளக்குவர் பிறர் (W.B.32). அரிஸ்டாட்டில் தன்னுடைய "அரசியல்" (Politics II.2) என்ற நூலிலும் "இராஜியம்" (State) என்ற கோட்பாட்டிலும் இது பற்றி விளக்குவார் என்பதை அவர்கள் எடுத்துக்காட்டுவர். இதே நிலையைத் தான் நாமும் தொல்காப்பியர் நூல் என்பது பற்றிக் கூறினாலும் கவிதைக்கும் பிற சொற்கலையாக்கத்துக்கும் பொருந்துவதாகும் எனக் கூறுகிறோம். தன்னுடைய "அரசியல்" நூலில் "The parts of the actions stand together" எனக் கூறி நிற்பார். ஒரு பாடலின் அல்லது கவிதையின் ஒட்டு மொத்தக் கருத்து என்பது அதன்கண் கூறப்படும் பகுதிகளின் கூட்டு நிலையில்லை எனத் தெளிவுபடுத்துதல் (He sees the whole as more than the sum of its parts if only in that it includes the relations among the parts) என விளக்குவர் (W.B.32). எனவே அரிஸ்டாட்டிலின் கூற்றுக்கும் தொல்காப்பியரின் கூற்றுக்குமிடையே காணப்படும் ஒற்றுமை நன்குத் தெரியவரும். அரிஸ்டாட்டில் கதை அமைப்பில் காணப்படும் ஒருமைப்பாடு எந்த ஒரு நாடகத்துக்கும் அல்லது கவிதைக்கும் ஜீவன் (Soul) போன்றது என்பார் (Kennedy : 150).

கவிதையின் ஒருமைப்பாடு பற்றிக் கூறும்போது எந்த ஒரு பகுதியையும் எடுத்துவிட்டால் அல்லது அது இருந்தால் எந்த விதமான மாற்றமும் ஏற்படுத்தாவிட்டால் அந்தப் பகுதி முக்கியமான ஒன்றாக இல்லை என்பார். ("For a thing whose presence or absence makes no visible difference is not an organic part of the whole" (VIII)).

முன்னர்க் கூறியபடி இந்த ஒருமைப்பாடு பற்றி, ஹொராஸ் கூறியிருப்பதும் கவனிக்கத்தக்கது. இக்கருத்தை இவர் நீயோப் டாலமஸ் என்பவரைப் பின்பற்றிக் கூறியுள்ளார் எனக் கருதுவர். நீயோப் டாலமசின் பல கொள்கைகளை இவர் பின்பற்றியுள்ளர். ஒருமைப்பாடு இவருக்கு உண்மையில் உள்ளத்தோடு உறவாடிய ஒன்று. தன்னுடைய கவிதைக் கலை நூலைத் தொடங்கும் போதே பொருத்தம் அல்லது ஒருமைப்பாடு இல்லாத சித்திரங்களைக் (குதிரையின் கழுத்துடன் மனிதத் தலையை இணைத்து நிற்பது போன்று) கூறியே தொடங்குவார். இவரும் கவிதைக்கு ஒருமைப்பாடு மிகமிகத் தேவை என்பார். பல வேறு விதமான செய்திகளைக் கவிதைகளில் கொண்டுவந்தாலும் அவைகளிடையே ஒருங்கிணைந்த ஒருமைப்பாடு வேண்டும் என்பார்

இவர். பல்வேறு வகைகளில் ஒரு ஒருமைப்பாடு (fusion of unity and variety) என்பது இவரது கூற்று. எதை வேண்டுமானாலும் கூறுங்கள். ஆனால் அது நன்றாக ஒருமைப் பண்புடன் விளங்க வேண்டும் என்பார் மேலும் "Make it anything at all so long as it hangs together" (Sit quod vis, simplex dumtaxat. et unum) எனக் கூறுவார் இவர். அரிஸ்டாட்டிலைப் போலவே இவரும் "சிறந்த ஒரு பெண்; ஆனால் மீனின் வால்" என்பதைக் கூறி அதைக் கண்டு நகைத்து மேலே கூறிய "ஒருமைப்பாடு எதிலும் வேண்டும்" எனக் கூறி நிற்பார். (W.B. 81-82).

இதே நிலையினை வேறு பல ஆசிரியர்களிடமும் காணலாம். ஆகஸ்ட் வான் ஸ்லேகல் "எந்த ஒரு கலைப் பொருளையும் ரசிக்க வேண்டுமாயின் அது முழுமையில் தான் நடக்கும்" என்பார். இது போன்றே காலரிட்ஜூம் எல்லாவிதமான காரண காரியங்களுக்கும் முடிவு அல்லது நோக்கம் ஒருமைப்பாடும் ஒன்றிய அமைப்பும் தான். (The end and purpose of all reason is unity an system) எனக் கூறுவர். எந்த ஒரு கவிதையிலும் ஒருமைப்பாடும் அதை ஒட்டிய முன்னேற்றமும் இருத்தல் வேண்டும் (R.Wellek, 1970. 158).

பொருளதிகாரம் பற்றிய ஆய்வுக் கண்ணோட்டம்

சொல்லையும் பொருளையும் போலவே தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரமும் அகில உலகக் கண்ணோட்டத்தில் ஆராயப்பட வேண்டும். மேலைநாட்டுக் கீழைநாட்டுப் பாவியல் கொள்கைகளை-யும் கோட்பாடுகளையும் உள்ளத்தே நிறுத்தி அவற்றின் வன்மை-மென்மைகளையும், வளத்தையும் வனப்பையும் வெளிக் கொணர வேண்டும். வாழ்வியல் நூல் அது என்ற எண்ணம் போய்ச் சிறந்த ஒரு பாவியல் நூல் என்ற எண்ணத்தில் ஆராயின் அதன் வளமார் பாவியல் கொள்கைகள் வெளிப்படும். என்னுடைய கடந்த ஓரிரண்டு கால ஆய்வில் தொல்காப்பியம் பாவியல் எண்ணங்கள் வேறு எந்த பாவியல் அறிஞர்களின் கொள்கைகளுக்கும் கோட்பாடுகளுக்கும் குறைந்தவை அல்ல என்பதைக் காண முடிகின்றது. அது அரிஸ்டாட்டிலாயினும் சரி, அல்லது பிளேட்டோவாயினுஞ் சரி அல்லது ஹொராஸ் போன்றவர்களாயினுஞ்சரி அல்லது பாமகா போன்ற கீழைநாட்டு அறிஞர்களாயினுஞ்சரி, அவர்களின் கொள்கைகள் கோட்பாடுகளோடு வைத்து எண்ணும் போது தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தின் பெருமையைக் காண முடிகின்றது. கவிதை என்பது ஒரு சொற் கலையாக்கம் என்பதும் அச்சொற்கலையாக்கத்தின் ஒரு ஒருங்கிணைந்த கொள்கை யொன்றை உள்ளத்தில் வைத்துப் பேச்சு மொழி, செய்யுள் மொழி போன்றவைகளை உள்ளடக்கி அவற்றின் பண்புகளையெல்லாம்

மனதில் கொண்டு மூன்று அதிகாரத்தில் முழுமையான ஒரு பேரிலக்கணத்தை ஆக்கித் தந்த பெருமை அவனைச் சாரும். இன்று மொழியியல் விமர்சகர்கள் (Linguistic Critics) என்பவர்கள் எண்ணும் கொள்கைகளையும் இலக்கிய விமர்சகர்கள் (Literary Critics) என்பவர்கள் காணும் பல்வேறு பாவியல் எண்ணங்களையும் மிக அருமையாகக் கூறிச் சென்ற பெருமை அவனுக்குண்டு. செய்யுளியலின் முதல் சூத்திரம் அவனுடைய பாவியல் எண்ணத்தின் பளிங்கு போன்ற ஒரு பிரதிபலிப்பாகும். எழுத்து, சொல், பொருள் அதிகாரங்களின் முதல் சூத்திரங்கள் தொல்காப்பியத் தோற்றத்தின் காரணத்தைக் காட்டி நிற்கின்றன (அகத்தியலிங்கம் 1996b) என்றால் செய்யுளியலின் முதல் சூத்திரம் அவன் பாவியல் எண்ணங்களுக்கும், ஏன்? எந்த ஒரு மொழிக் கலையாக்கத்திற்கும் முழுமையான ஒரு நுழைவாயிலாக அவனுடைய நுண்மாணுழைபுலத்தைக் காட்டி நிற்கின்றது. அச்சூத்திரத்தில் காணப்படும் ஒவ்வொரு வரியும், ஒவ்வொரு சொல்லும் தூக்கு, நோக்கு, யாப்பு போன்ற பல்வேறு எண்ணங்களும் கொள்கைகளும் எல்லாம் ஓராயிரம் எண்ணங்களை நம் முன்னே கொண்டு வந்து நிறுத்துகின்றன.

யாப்பு என்பது வெறும் செய்யுள் (versification) நடை ஆக்கம் என்ற எண்ணம் போய் ஒருங்கிணைந்த கவிதையாக்கம் என்ற எண்ணம் மலர வேண்டும். இத்தகைய எண்ணங்கள் மலரும் போதுதான் தொல்காப்பியத்தின் கொள்கைகளும் கோட்பாடுகளும் நன்குத் தெரியவரும். மாத்திரை, எழுத்து, அசை, சீர், (தளை) அடி, தொடை போன்றவை மட்டுமின்றிக் கவிதையில் பாடு பொருள் உண்டு; சொல்லுண்டு; சொற்றொடர் உண்டு; வாக்கியங்கள் உண்டு; கற்பனை உண்டு; கனிந்த மனவளம் உண்டு என்றின்னோரன்ன எண்ணங்களும் வளர வேண்டும். ஒவ்வொரு செய்யுளுக்கும் யாப்பு வடிவம் மட்டும் இல்லை. நல்லதொரு மொழியமைப்பும் உண்டு. இம்மொழியமைப்பு களால் தான் கவிஞன் சொல்ல வேண்டிய செய்திகளைக் கற்பனை வளத்துடனும் கவிதைப் போக்குடனும் கவிதை நயம் சொட்டச் சொட்டச் சொல்லிச் செல்லுகிறான். இழுமென் மொழியென்னும் செய்யுள் மொழி, தெரிந்தமொழி என்றெல்லாம் இக்காப்பியப் பேராசான் சொல்லி செல்லுகின்றானே அவைபற்றியெல்லாம் நாம் ஆராய வேண்டும். பல்வேறு கோணங்களிலிருந்து பல்வேறு வகைகளில் இவை நன்கு ஆராயப்பட வேண்டும். "Poetic diction", "noble diction", "musical diction" போன்றெல்லாம் மேனாட்டினர் கூறி ஆய்ந்து நிற்கின்றனரோ அவையெல்-லாம் தமிழ் மொழியை மையமாக வைத்துத் தொல்காப்பியத்தை முன்னிறுத்தி முழு வீச்சில் முழுமையாக ஆராயப்பட வேண்டும். இத்தகைய தனிச் சொற்கள் மட்டுமின்றிச் சொற்களின் சேர்க்கையால் உருவாகும் தொடர்கள், அவற்றின் சக்தி,

சாதுரியம், அவை தரும் உணர்வுகள் உணர்ச்சிகள் போன்றவை வரன்முறையாக ஆராயப்படுவதுடன் கவிதைகளில் அவற்றின் பங்கு பற்றியும் ஆராய்தல் வேண்டும். 'கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறைத் தும்பி', 'பயிலியது கெழீஇய நட்பின் செறியெயிற் றரிவை கூந்தல்' என்றும்,. 'ஆழி மழைக் கண்ணா' என்றும் 'கார்முகில் வண்ணா' என்றும், 'நீலமேகச் சாமள வண்ணா' போன்றெல்லாம் ஒன்றி நிற்கும் சொற்றொடர்களை உருவாக்கிக் கவிதைகளிலே வடிக்கும் போதும் அவற்றைக் கேட்கும் போதும் உண்டாகும் உணர்வுக்கும் உணர்ச்சிப் பிழம்புகளுக்கும் காரணம் என்ன என்று ஆராய்தல் வேண்டும்.

இவற்றைப் போன்றே

"வல்லோன் காலன கழலே தொடியோள்
மெல்லடி மேலவுஞ் சிலம்பே" (குறு.7)

எனவும் மணிவாசகர் பாடியருளிய (கோயில் திருப்பதிகம்)

"தந்ததுன் தன்னைக் கொண்டதென் தன்னைச்
சங்கரா! ஆர்கொலோசதுர்?
அந்தமொன் றில்லா ஆனந்தம் பெற்றேன்
யாதுநீ பெற்ற தொன் றென்பால்?"

எனவும் வருவன உணர்வையும் உணர்ச்சியையும் எழுப்பி நிற்பதன் காரணம் நன்குத் தெரிய வேண்டும். தொல்காப்பியம் மொழி புணர் இயல்பு (பொருள் கோள்) பற்றிக் கூறுவது இது தானா? இல்லை வேறு கொள்கைகள் உள்ளனவா? இதற்கும் மாற்று மொழியியலாளர் கூறும் இடமாற்றம் (transformation) என்பதற்கும் என்ன தொடர்பு, என்ன ஒற்றுமை, என்னென்ன வேற்றுமை என்பதையெல்லாம் ஆராய்ந்து அறுதியிட வேண்டும்.

மட்டுமன்றி ஒரே பொருளையே மணிவாசகர்,

"அம்மையே! அப்பா! ஒப்பிலாமணியே!
அன்பினில் விளைந்தஆ ரமுதே!
...."

என்றும், நாவுக்கரசர்,

"அப்ப நீ அம்மை நீ
அன்புடைய மாமனும் மாமியும் நீ
ஒப்புடைய மாதரும் ஒண்பொருளும் நீ
...."

என்றும் ஒருவர் விளியிலும் இன்னொருவர் முன்னிலையினும் வைத்துப் பாடலின் உருவ ஆக்கம் செய்திருப்பது போன்றவை பற்றியெல்லாம் நாம் ஆராய்தல் வேண்டும். கவிஞர்களின் கையில் கிடைக்கும் இத்தகைய பல்வேறு உருவ ஆக்க உத்திகள் பற்றி முழுமையான ஒரு முழுவீச்சு ஆராய்ச்சி நம்மிடையே மலர வேண்டும்.

இத்தகைய கண்ணோட்டங்களில் தொல்காப்பியரின் பொரு-ளதிகாரம் அணுகப்படும் போதுதான் அவருடைய பலவேறு கவிதைப் பாடுபொருள் கொள்கைகளும் உருவாக்கக் கொள்கைகளும் இவை இரண்டும் இணைந்த நிலையில் ஒன்றிக் கிடக்கும் "கவிதை உருவாக்கம்" பற்றிய கொள்கைகளும் வெளிவரும். இளம்பூரணரும் பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் இதற்கு மிகமிக உதவுவார்களே யன்றி அவர்களே எல்லாமாக இருக்க முடியாது. நாமும் நல்லதொரு பங்கைப் பெற வேண்டும்.

இவர்களைப் போன்றே மேனாட்டறிஞர்களும் கீழைநாட்டு அறிஞர்களும் பல்வேறு ஒளிபாய்ச்சி நிற்பார்களேயன்றித் தொல்-காப்பியர் தரும் பேரொளியாக மாறமாட்டார்கள். தொல்காப்பியரின் பாவியல் கொள்கைகள் நம்முடைய பரந்துபட்ட ஆய்வாலும் பல்வேறுபட்ட நோக்காலும் புதிய புதிய உத்திகளாலும் கூர்மையான ஆய்வுக் கருவிகளாலும் தான் வெளிப்பட்டு நிற்கும். முன்னர்க் கூறியது போன்று எத்தனையோ கொள்கைகளும் உண்மைகளும் இலைமறைகாயாக இருக்கும். இன்னுஞ் சில கடலில் காணும் பனிக்கட்டி போல நுனியை மட்டும் காட்டி நிற்கும். ஆழமாகக் கடலில் அமிழ்ந்து கிடக்கும் உண்மைகளை வேகமாக வெளிக் கொணர வேண்டியது தமிழ் இலக்கியத் திறனாய்வின் இன்றியமையாத கடமையாகும். அப்போது தான் அன்றைய இலக்கியக் கொள்கையின் முழுப் பரிமாணமும் வெளிவரும். அவற்றின் முழு வீச்சும் தெரியவரும்..

துணை நூல்கள்

1. ச. அகத்தியலிங்கம், "இலக்கிய உருவ ஆக்கம்" **புலமை** பகுதி - 2, சென்னை, 1996.

2. ச. அகத்தியலிங்கம், **சங்க இலக்கியங்கள் செவ்வியல் இலக்கியங்களே,** மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம், 1997.

3. ச. அகத்தியலிங்கம், b. தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகப் பேச்சு "தொல்காப்பிய அதிகாரங்களில் முதல் சூத்திரவைப்பின் முக்கியத்துவம்", 19.11.96.

4. ச. அகத்தியலிங்கம், தொல்காப்பியத் தோற்றமும் ஏற்றமும், மதுரை பல்கலைக் கழகம், இலக்கணத் துறை வெளியீடு, மதுரை, 1997.

5. ச. அகத்தியலிங்கம், தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகப் பேச்சு "தொல்காப்பியர் ஒரு பாவியல் பேராசான்", 18.11.96.

6. ச. அகத்தியலிங்கம் & புஷ்பவல்லி, மொழியியல் II, வாழ்வும் வரலாறும், அண்ணாமலை நகர், 1977.

7. ஆ. சிவலிங்கனார், தொல்காப்பியம் உரைவளம், பொரு-ளதிகாரம், அகத்திணையியல், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1991.

8. ஆ. சிவலிங்கனார், தொல்காப்பியம் உரைவளம், பொருளதிகாரம், களவியல், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1994.

9. சோமசுந்தர பாரதியார். சிவலிங்கனார், அகத்திணையியலில்.

10. வெள்ளை வாரணன், தொல்காப்பியம், வரலாறு, அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1978.

11. அகநானூறு, சோமசுந்தனார் உரை, கழகம், சென்னை. 1970.

12. கம்பராமாயணம், ஆழ்வார் திருநகரி பிரசுரம், 1942.

13. குறுந்தொகை, உ.வே.சா.பதிப்பு, சென்னை, 1985.

14. திருவாசகம், சென்னை, 1957.

15. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், இளம்பூரணம், கழகம், சென்னை, 1956.

16. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், பேராசிரியம், கழகம், சென்னை, 1966.

17. நற்றிணை, அ. நாராயணசாமி உரை, 1914.

18. பாரதிதாசன் கவிதைகள், மணிவாசகர் பதிப்பகம், சிதம்பரம், 1992.

19. பாரதி பாடல்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர், 1987.

20. புறநானூறு, ஔவை சு.துரைசாமிப் பிள்ளை உரை, சென்னை.

21. M.H. Abrams, **A Glossary of Literary Terms,** India, 1995.

22. S.Agesthialingom, **A Generative Grammar of Tamil,** Annamalainagar, 1967.

23. Aristotle, **The Poetics in Criticism, Twenty Player Statements** Ed. Charles Kaplan.

24. Horace, **Epistle to the Pigener, Twenty Player Statements** Ed. Charles Kaplan.

25. G.A. Kenndy (Ed.), **The Cambridge History of Literary Criticism,** Vol I. Classical Criticism. Cambridge, 1989.

26. T.P. Meenakshisundaran, **A History of Tamil Literature,** Annamalainagar, 1965.

27. K.R. Srinivasa Iyengar, **The Adventure of Criticism,** Sterling Publishing Private Ltd., New Delhi, 1985.

28. G. Sundaramurthy, **Early Literary Theories in Tamil,** Sarvodaya Ilakkiappannai, Madurai, 1974.

29. E.S. Varadaraja Iyer, **Tolkappiam - Porulatikaram,** (Trans.) Annamalainagar, 1985 (Rep.).

30. Rene Wellek, **A History of Modern Criticism 1750 - 1950, The Romantic Age,** London, 1970 (Rep.).

31. W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks, (Fourth Indian Reprint 1970) **Literary Criticism A Short History,** New Delhi, 1957.

32. C.T. Winchester, **Some Principles of Literary Criticism,** 1899, (Fourth Rep.) 1950.

கருத்தரங்க நிறைவுரை

முனைவர் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி
முது தமிழ்ப் பேராசிரியர்
இலங்கை கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்

இந்தக் கருத்தரங்குக்கான கருவை வழங்கிய பேராசிரியர் செ.வை. சண்முகம், அக்கருவினைத் தாங்கிச் செம்மையான முறையில் இதனைப் பெற்று அளித்த முதல்வர் இராமர் இளங்கோ, இந்தப் பெறுகையை வாழ்த்தி வேண்டியன செய்த பேராசிரியர் அகத்தியலிங்கம் ஆகியோருக்கு நமது நன்றியுரித்து.

இவர்களின் செம்மைமிக்க தொழிற்பாடுகளினால், நாம் கடந்த 72 மணித்தியாலங்கள் தொல்காப்பியத்துடன் வாழ்ந்தோம்; அதனுள் சீவித்தோம்.

தொல்காப்பியம் பற்றிய ஆய்வுகள், நுண்நிலையில் நின்று நோக்கினால் உண்மையில் தமிழ்ச்சிந்தனை மரபு பற்றிய ஆய்வாகும் (Development of Tamilian Thought). அந்த அளவிலே இது புலமை வரலாற்றின் (intellectual history) பாற்பட்டது.

தமிழர் வாழ்வியல், சிந்தனை மரபுகளைத் தொல்காப்பியம் உள்ளடக்கி நிற்பதால், தொல்காப்பியம் தமிழ் பற்றிச் சிந்திப்போர் எல்லோரையும் தன்னுள் இழுத்தது. தமிழர் வாழ்வியல் மாற்றங்களைத் தொல்காப்பியத்தைக் கொண்டு விளங்கமுனையும் நமது மரபு பற்றித் தொடக்கவுரையிலே குறிப்பிட்டுள்ளேன்.

இதன் காரணமாக, தொல்காப்பியம் பற்றிய இந்தக் கருத்துப் பரிமாறலில், தமிழ்நாட்டிலே, தமிழ் மக்களிடையே நிலவும் கருத்துக்கள் எல்லாவற்றையும் இங்குக் கண்டோம்.

தொல்காப்பியம், நம்மை மாத்திரமல்லாமல், தமிழை, அதன் மொழி, இலக்கிய, கலை, வாழ்வியற் பாரம்பரியங்களை அறிய விரும்பும் பிறநாட்டு அறிஞர்கள் கவனத்தையும் ஈர்த்துள்ளது. தமிழை விளங்க முனைந்தவர்கள், முனைபவர்களும், தென்னிந்தியாவை விளங்க முனைந்தவர்கள், முனைபவர்களும் ஆராய்ந்துள்ளனர். குறிப்பாக மொழியியல் அறிஞர்கள் இப்பணியைச் செம்மையான, வரன்முறையான முறைமைகளில் மேற்கொண்டுள்ளனர்.

இதன் காரணமாக இன்று, தொல்காப்பியம் பற்றிய இருநிலைப்பட்ட அறிவு நோக்குகள் உள்ளன.

1. தமிழுக்குள், தமிழகத்துக்குள்ளே நின்று பார்ப்போர்.
2. இந்த மட்டங்களுக்கு வெளியே நின்று பார்ப்போர்.

முதலாவது குழுவினருள்ளும், அவரவர் புலமைப்பயில்வுக் கேற்பவும், சமூகம் பற்றிய கருத்து நிலைகளுக்கேற்பவும் வேறுபடுவர். மொழியியலாளர், இலக்கிய விமர்சனச் சிந்தனையாளர்கள், சமூகவியல் நோக்காளர் எனப் பலரை இங்குக் காணலாம்.

நாம் தொல்காப்பியத்தினுள்ளே எதனை, எவற்றைத் தேடுகிறோம் என்பது எமது நோக்கினையும், பேறுகளையும் தீர்மானித்துள்ளது.

இவ்வாறு நோக்கும்பொழுது, இக்கருத்தரங்கு, முதலாவது பிரிவினருள், முக்கியமான சிலரை ஒன்றுகூட்டியுள்ளது எனலாம். இங்கு நடந்த புலமைக் கருத்தாடலிற் (intellectual discussion) கலந்து கொண்டவர்களில் நான்கு பிரதான வகையான அறிஞர்களைக் கண்டோம்.

1. மொழியியலாளர்கள் - இதுவரை எழுத்து, சொல்லினை ஆராய்ந்து இப்பொழுது பொருளுக்கு வந்திருப்போர்.

2. தமிழின் மரபுவழிக் கல்வி யூடாக வந்தவர்கள்.

3. சமகாலத் தமிழிலக்கிய ஆய்வாளர்களுள், காத்திரமானவையும், புதுமையானவையுமான பங்களிப்புக்களைச் செய்தவர்கள்.

4. இலக்கிய ஒப்பியலில் முக்கியத்துவமுடையவர்கள்

ஆராய்ச்சிகள் என்றால் தாம் கேட்க விரும்புவனவற்றையே பேச வேண்டும் என்ற எதிர்பார்ப்புகளுடன் தமிழாராய்ச்சிக் கூட்டங்களிற் கலந்து கொள்பவர்களுக்கு இந்தக் கருத்தரங்கு ஒரு மாற்று அநுபவமாகவே இருந்தது.

தொல்காப்பியம் பற்றிய நமது ஆய்வுகளைச் செம்மைப்படுத்தவும், அவற்றை உலக நிலையில் ஏற்புடையனவையாக அமைத்துக் கொள்ளவும் நாம் இரண்டு காரியங்கள் செய்தல் வேண்டும்.

1. தொல்காப்பியம் பற்றி இதுவரை வெளிவந்த சகல சிந்தனைகளையும் தொகுத்தெடுத்து நுண்ணியதாக ஆராய்தல் வேண்டும்.

2. தொல்காப்பியத்தை மேலும் மிக நுணுக்கமாகப் படிக்க வேண்டும்.

இந்த இரண்டாவதனுள் இருவிடயங்கள் உள்ளன.

அ. தொல்காப்பியத்தை - அதன் பாடத்தை (text), உரைகளை மிகுந்த அவதானத்துடன் படித்தல்

ஆ. தொல்காப்பியம் படிக்கப்பட்டு வந்த முறையைப் படித்தல்.

இந்த (ஆ) மிகவும் முக்கியமானது. ஏனெனில் இதுவரை தொல்காப்பியத்தை ஆராய்ந்தவர்களை நாம் மறந்துவிடக்கூடாது. அவ்வாறு ஆராய்ந்தவர்களின் தோள்களில் நின்று கொண்டே நாம் இன்று பார்க்கிறோம். தொல்காப்பியத்தை நாம்தாம் முதன்முதலிற் படிப்பதாக நினைத்து, ஏற்கனவே மிக்க திருப்தி தரும் ஆய்வு முடிவுகளைப் பற்றிக் கூறாமல், நாங்கள் மீள "நீர் இறைக்க" வேண்டாம்.

சோழவந்தான் கந்தசாமிப்பிள்ளை, மு. ராகவையங்கார், கந்தமுருகேசனார் (ஈழம்), சோமசுந்தரபாரதியார், பி.எஸ்.சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி, இ.எஸ். வரதராஜ ஐயர், இலக்குவனார், தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார், கணபதிப்பிள்ளை, செல்வநாயகம் என வரும் முக்கிய பெயர்களை மறந்துவிடக் கூடாது.

மார் (Marr), சிவெலபில் (Zvelabil) போன்ற மேனாட்டறிஞர்களின் பங்களிப்புகளை நிராகரித்துவிட முடியாது.

இவையாவற்றுக்கும் மேலே, நாம் செய்யவேண்டியது ஒன்று உண்டு.

அது, தொல்காப்பிய ஆய்வில், வளர்ந்துவரும் இளம் ஆய்வுத் தலைமுறையினரை இணைத்துக் கொள்வதாகும்.

இந்தக் கருத்தரங்கிற் புலமைப் பங்கெடுத்தவர்களில் இருவரைவிட எல்லோருமே ஐம்பது வயதுக்கு மேற்பட்டோரே. அவர்களுள்ளும் அறுபது வயதைக் கடந்தவர்களே பெரும்பான்மையினர்.

தமிழ்நாட்டில் இன்று ஒரு புதிய இளம் புலமைத்தலைமுறை தோன்றியுள்ளது. அவர்கள் இலக்கியம் சம்பந்தப்பட்ட பல முக்கியமான விடயங்களை மிகக் காத்திரமான முறையில் எழுதியும் பேசியும் வருகின்றனர்.

அவர்கள் உலகின் மிகப் புதிய இலக்கியக் கொள்கைகளுக்கும் தமிழுக்குமுள்ள இயைபு பற்றி விவாதிக்கின்றனர். அத்தகைய கருத்தாடல்களின்பொழுது அவர்கள் தொல்காப்பியம் பற்றி, உரையாசிரியர்கள் பற்றி நிறையப் பேசுகின்றனர், எழுதுகின்றனர். அவர்களே இன்று நாற்பதுகளில் உள்ளவர்கள். அவர்களோடு நமக்கு முக்கியமாக ஊடாட்டம் (interaction) வேண்டும்.

தமிழவன், நாகார்ச்சுனன், வேலுசாமி போன்றோரையே நான் இங்குக் குறிப்பிடுகின்றேன். இவர்கள் சமகாலத் தமிழிலக்கிய விமர்சனத்துக்குத் தொல்காப்பியத்தினதும், உரையாசிரியர்களினதும் பயன்பாடு பற்றி ஆராய்கிறார்கள். இத்துறையிற் கோவை ஞானியின் பங்களிப்பும் முக்கியமானது.

உண்மையில் இவர்கள்கூட வயதளவில் நாற்பதுகளில் இருப்போரே. இதிலும் இளைய தலைமுறையும் ஒன்று உண்டு. அவர்களுடன் நாம் தொடர்பாடல் செய்து கொள்ளுதல் அவசியம்.

தொல்காப்பியத்தை மையமாக வைத்துப் பண்டைய இலக்கியங்களையும் சமகால இலக்கியங்களையும் இணைத்தும் தொகுத்தும் பார்க்கும் ஒரு முறைமை வேண்டும்.

தமிழிலக்கியத்தின் பழமையிலேயே திளைத்திருக்காது அதன் தொடர்ச்சியிற் கவனம் செலுத்துதல் வேண்டும்.

அந்தப் பெரும் பணியில் உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்துக்கு ஒரு பெரும் பணியுண்டு. அப்பணியை, இந்நிறுவனம் இப்பொழுது நன்கு ஆற்றுகின்றது. நிறுவனத்தின் நெறியாளர் முனைவர் இராமர் இளங்கோ அவர்களுக்கு நன்றி தெரிவிக்க வேண்டுவது எமது கடன். அவர் பணி மேலும் சிறக்க வேண்டுகிறேன்.

ஈழத்துத் தமிழறிஞர்கள் தமிழகத்துத் தமிழறிஞர்களுடன் தொடர்பு கொள்வதற்கும், கருத்துப் பரிமாற்றம் செய்வதற்கும், இந்த நிறுவனம் ஒரு மையமாக அமைதல் வேண்டும். அந்தப் பணியினையும் முனைவர் இளங்கோ மேற்கொள்ளல் வேண்டும் என்று கேட்டுக் கொள்கிறேன். இது தொடர்பாக அவர் ஏற்கனவே சில மாணவர்களுக்கு உதவியுள்ளார். அதற்கு என் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

தொல்காப்பியம் பற்றி நிறைய சிந்தித்தோம். உரையாடினோம். அது தமிழ் மரபின் தளமாக அமைவது. அது பற்றிய தகுதிசேர் ஆய்வுகள் மேலும் பெருகுவதாக.

நன்றி. வணக்கம்.

கருத்தரங்கக் கட்டுரைகள்

பொது நோக்கு

இயல் நோக்கு

ஒப்பு நோக்கு

தொடர் நோக்கு

பொது நோக்கு

தொல்காப்பியரின் ஒருங்கிணைந்த பாவியல் கோட்பாடு

முனைவர் ச. அகத்தியலிங்கம்

தொல்காப்பியம் தமிழ் மொழியின் முதல் நூல் மட்டுமன்று. திராவிட மொழிகள் அனைத்துக்கும் இதுவே முதல் நூல் ஆகும். இந்திய நாட்டின் இரு செவ்வியல் மொழிகள் எனக் கருதப்படும் சமஸ்கிருதம், தமிழ் ஆகியவற்றுள் தமிழில் காணப்படும் முதல் இலக்கண நூலாகவும் பாவியல் நூலாகவும் உள்ளது இது. எழுத்து, சொல், பொருள் என்ற மூன்று அதிகாரங்களில் முதல் இரண்டு அதிகாரங்கள் தமிழ் மொழியின் இலக்கணத்தையும் (Grammar) பொருள் அதிகாரம் அன்றையத் தமிழ் இலக்கியத்தின் பாவியல் பண்புகளையும் ஆய்வு செய்து நிற்பன. ஒரு மொழியின் இலக்கணத்தையும் அதே மொழி இலக்கியத்தின் பாவியலையும் (Poetics) ஒரு சேர, ஒரே தலைப்பின்கீழ், ஒரே நூலின்கண் கூறிநிற்கும் ஒரே உலக நூல் தொல்காப்பியம் எனக் கூறுவதில் பெருமையடையலாம்.

மேலைநாட்டுப் பாவியல் நூல்களையோ அல்லது கீழைநாட்டுப் பாவியல் நூல்களையோ, எடுத்து ஆராயின் இவ்வுண்மை தெரியவரும். பிளேட்டோ, அரிஸ்டாட்டில், லான்ஜினஸ், பரதர் போன்ற பல அறிஞர்கள் பாவியல் அல்லது நாடகவியல் ஆசிரியர்களாக இருந்து மாபெரும் பணி செய்துள்ளனர். இவர்களைப்போன்றே ஹொராஸ், பிலிப் சிட்னி, போப், காலரிட்ஜ், வோட்ஸ்வெர்த், மேத்தியூ ஆர்னால்ட் எலியட் போன்ற பெருமக்கள் கவிஞர்களாகவும் பாவியல் அல்லது கவிதையியல் விற்பன்னர்களாகவும் இருந்துள்ளனர். ஆனால் மாபெரும் இலக்கண அறிஞராகவும் அதே நேரத்தில் தலைசிறந்த ஒரு பாவியல் விற்பன்னராகவும் இருந்த பெருமை தொல்காப்பியருக்குண்டு. சிறந்த இலக்கண அறிஞர்களான பாணினி போன்றவர்கள் இலக்கண ஆசிரியர் களாக மட்டுமே இருந்து புகழ் பெற்றுள்ளனர். இந்த நிலையில் தொல்காப்பியத்துக்குத் தனித்த ஒரு பெருமையும் இலக்கண-பாவியல் வரலாற்றில் தனித்த ஒரு இடமும் உண்டு என எண்ணுவதில் தவறு எதுவும் இல்லை.

இவ்வாறு ஒரே தலைப்பின்கீழ், ஒரே நூலின்கீழ் இலக்கணத் தையும் பாவியலையும் கொண்டு வந்ததன் காரணம் என்ன என்று ஆராய்ந்து பார்ப்பது நலம் மிகப் பயக்கும். சமஸ்கிருத ஆசிரியர் ஒருவரிடம் இது பற்றிக்கேட்டபோது இது அன்று வழக்கிலிருந்த ஒரு சிந்தனைக்குழுவின் (School of thought) முறையாக இருக்கலாம் என்றும் சமஸ்கிருதத்தில் இத்தகைய நிலை இல்லை என்றும் கூறினார். சாதாரண நிலையில், காரணம் எதுவும் இல்லாமல், மொழியின் இலக்கணம் பற்றிப் பேசும்போது அம்மொழியில் காணப்படும் இலக்கியம் பற்றியும் பேசுவோமே அல்லது இலக்கியம்பற்றி ஆராயும்போது இலக்கணம் பற்றியும் பேசுவோமே என்ற எண்ணத்தில் செய்யப்பட்டதா

அல்லது வேறு ஏதாவது காரணம் (கொள்கை அடிப்படையில் அல்லது பிற) பற்றி ஆக்கப்பட்டிருக்குமா என்பது பற்றியும் நினைத்துப் பார்த்தல் அவசியம்.

ஒரு மொழியின் இலக்கணத்தை ஆக்கும்போது ஏதாவது ஒரு சிறந்த காரணத்தை மனதில் கொண்டுதான் ஆசிரியன் ஆக்குகின்றான் என்பது உண்மை. இங்கு நான் தொல்காப்பியர் தன்னுடைய நூலை ஏன் ஆக்கினார் என்ற பொது வினாவுக்கு விடைகாண இப்போது விரும்பவில்லை. பாவியலையும் மொழி இலக்கணத்தையும் ஒரு சேர, ஒரு தலைப்பின்கீழ், ஒரு நூலின் கீழ்க் கொண்டு வந்ததன் காரணம் பற்றியே இங்கு ஆராயப்படுகின்றது. பா அல்லது பாவியலைப் பற்றித் தெரிந்து கொள்ளுவதற்கு இலக்கணம் துணைநிற்குமா அல்லது மொழி அல்லது இலக்கணத்தைப் புரிந்து கொள்ளுவதற்குப் பாவியல் துணை போகுமா என்ற கேள்வியும் நம்முடைய உள்ளத்தில் எழாமல் இல்லை. இல்லை, பாவியலின் ஒரு கூறாக இலக்கணத்தைக் கொள்ளலாமா அல்லது இலக்கணத்தின் ஒரு கூறாகப் பாவியலையும் கொள்ளலாமா என்றெல்லாம் எண்ணிப் பார்ப்பதும் அவசியம்.

மொழி அல்லது இலக்கணத்தைப் புரிந்து கொள்ளுவதற்குப் பாவியல் எண்ணங்கள் துணை நிற்கின்றன எனக்கூறுதல் முடியாது. செய்யுளில் அல்லது பாடல்களில் வரும் மாறுபட்ட சில (deviant) இலக்கணக் கூறுகளை அறிந்து கொள்ளுவதற்குப் பாவியல் எண்ணங்கள் ஓரளவு துணை போனாலும் அது பாடல்களில் காணப்படும் மாறுபட்ட மொழியின் இலக்கணமேயன்றிப் பொதுவாக நாம் கருதும் இலக்கணம் அன்று. இந்நிலையில் தொல்காப்பியர் தமிழ்மொழியின் இலக்கணத்தைப் புரிந்துகொள்ளுவதற்காக அல்லது அதன் ஒரு பகுதியாகப் பொருளதிகாரத்தை இயற்றினார் எனக் கூறுதல் எந்த நிலையிலும் ஒவ்வாத ஒன்றேயாம்.

அடுத்துப் பா அல்லது பாவியலைப் புரிந்துகொள்ளுவதற்காக மட்டுமே இரண்டு பெரும் அதிகாரங்களில் 946 சூத்திரங்களில் எழுத்திலக்கணத்தையும் சொல்லிலக்கணத்தையும் வகுத்தார் எனவும் கூறுவதற்கில்லை. சில பாவியல் கோட்பாடுகள் இலக்கணம் அல்லது மொழியியல் கோட்பாடுகளை மையமாகக் கொண்டு ஆக்கப்பட்டிருந் தாலும் அவ்வகைப் பாவியலாளர்கள் அதற்காகத் தங்கள் தங்கள் நூல்களில் மொழியியல் கோட்பாடுகள் அத்தனை பற்றியும் பேசுவதில்லை. எங்கெங்கு அதன் கொள்கைகள் பயன்படுமோ அவற்றைக் கூறி விளக்கி விட்டுப் பாவியல் எண்ணங்களையும் கோட்பாடுகளையும் மட்டுமே விரிவாக ஆக்கி விளக்கம் கொடுத்து நிற்பார்கள். இந்த நிலையில் தொல்காப்பியர் பாவியல் உண்மைகள் சிலவற்றைப் புரிந்துகொள்வதற்காக மட்டுமே இலக்கணம் பயன்படுகின்றது என்ற நிலையிலும் இரு இலக்கண அதிகாரங்களை ஆக்கினார் எனக் கூறுவதற்கில்லை.

இத்தகைய நிலைகளை ஆராய்வதற்கு முன்னால் தொல்காப்பியத்தின் போக்கினைக் காண்பது அவசியமாகும். எழுத்ததிகாரத்தையும் சொல்லதிகாரத்தையும் வைத்து நோக்கின் தொல்காப்பியரின் ஒரு சில எண்ணங்கள் நமக்குத் தெரியவரும். எழுத்ததிகாரமும் சொல்லதிகாரமும் எவ்வகை மொழிக்கு ஆக்கப்பட்ட இலக்கணம் என்பதைக் கண்டறிதல் வேண்டும். அன்று அக்காலத்தில் வழங்கப்பட்ட பேச்சுமொழிக்கா, அல்லது நிலைமொழி என்று கருதப்படும் அன்றையச் செந்தமிழுக்கா அல்லது 'செய்யுள் மொழிக்கா அல்லது இரண்டுக்குமா? என்பதையும் ஆராய்ந்து நிற்றல்வேண்டும். தொல்காப்பியப் பாயிரம் மிகத்தெளிவாக

தமிழ்கூறு நல்லுலகத்து
வழக்குஞ் செய்யுளும் ஆயிருமுதலின்
எழுத்துச் சொல்லும் பொருளும் நாடி"

எனக்கூறும். இதற்கு உரையெழுதப்போந்த இளம்பூரணர் "தமிழ் மொழியினைக் கூறும் நன் மக்கள் வழங்கும் வழக்கும் செய்யுளுமாகிய இருகாரணத்தானும். . எழுத்திலக்கணத்தையும் சொல்லிலக்கணத்தையும் பொருளிலக்கணத்தையும் ஆராய்ந்து செந்தமிழினது இயல்பு பொருந்தின செந்தமிழ் நிலத்து வழக்கோடு முதல் நூல்களிற் சொன்னவற்றினைக் கொண்டு அவ்விலக்கணம் முறைப்பட ஆராய்ந்து நூற்குச் சொல்லப்பட்ட குற்றங்களற்ற தன்னூலுள்ளே அவ்விலக்கணங் களைத் தொகுத்துக் கூறினான்" என்பர். இதனுள் வழக்கும் செய்யுளுமாகிய இரண்டு காரணத்தாலும் எனப்பொருள் கொள்ளப்பட்ட நிலையில் இந்த இரண்டுக்கும் இலக்கணம் வகுத்தார் எனக்கூறலாம்.

நச்சினார்க்கினியர் வழக்கு பற்றிக் கூறும்போது "தமிழைச் சொல்லும் நல்லாசிரியரது வழக்குஞ் செய்யுளுமாகிய அவ்விரண்டையும் அடியாகக் கொள்ளுகையினாலே" என்பார். இளம்பூரணர் "நன்மக்க ளால் வழங்கும் வழக்கும் செய்யுளுமாகிய இரு காரணத்தாலும்" என்பார். எனவே இவர்கள் கருத்துப்படி " நல்ல மக்கள்" அல்லது "நல் ஆசிரியர்கள்" அல்லது சாதாரண பேச்சு வழக்கிற்கில்லாது ஓரளவு உயர்ந்து நின்ற செந்தமிழ் நிலத்து வழங்கும் வழக்குத்தமிழுக்கும் செய்யுளில் வழங்கும் மொழிக்கும் வகுக்கப்பட்ட இலக்கணம் எனக் கருதலாம்.

தொல்காப்பிய நூலின்கண்ணும் இக்கருத்தை வலியுறுத்தும் நிலையில் பல சூத்திரங்கள் காணப்படுகின்றன.

எழுத்ததிகாரப் புறனடைச் சூத்திரமாக உள்ள,

"கிளந்த அல்ல செய்யுளுள் திரிநவும்
வழங்கியல் மருங்கின் மருவோடு திரிநவும்
விளம்பிய இயற்கையின் வேறுபடத் தோன்றின்

வழங்கியன் மருங்கின் உணர்ந்தனர் ஒழுக்கல்
நன்மதி நாட்டத் தென்மனார் புலவர்." (இளம் 483)

என்ற சூத்திரத்தில் செய்யுள் வழக்கையும் பேச்சு வழக்கையும் குறிப்பிடுதல் காணலாம். இப்புறநடைச் சூத்திரம் தொல்காப்பியர் எழுத்ததிகாரத்திற் கூறப்படாத பண்புகளோ அல்லது கூறப்பட்டன வற்றிற்கு மாறாக உள்ள பண்புகளோ செய்யுளில் அல்லது வழக்கில் வருமானால் அவற்றையும் வழங்கும் முறையினை ஒத்து எடுத்துக் கொள்க எனக்கூறுவதாகும். இங்கு வழக்கும் செய்யுளும் எனக்கூறுவது காணலாம். இவற்றிற்கு உதாரணம் கூறும் இளம்பூரணர் "நறவங்கண்ணி", போன்ற வழக்கு (பேச்சு வழக்கு) உதாரணங்களையும் "வேர்பிணி வெதிரத்துக் கால் பொருநரலிசை" போன்ற செய்யுளுள் வந்த உதாரணங் களையும் தருவதும் காணத்தக்கது. இதேநிலையினை நச்சினார்க்கினியர் உரையிலும் காணலாம். இந்நிலையில் எழுத்ததிகாரத்தில் கூறப்பட்டவை யாவும் செய்யுள் வழக்குக்கும் பேச்சு வழக்குக்கும் உரிய இலக்கணங் களே என்பதைத் தொல்காப்பியர் மிகத் தெளிவாக கூறியமை நன்கு விளங்கும்.

இதுபோன்றே சொல்லதிகார இறுதியில் வரும் புறனடைச் சூத்திரமும் உள்ளது.

“செய்யுள் மருங்கினும் வழக்கியல் மருங்கினும்
மெய்பெறக் கிளந்த கிளவி யெல்லாம்
பலவேறு செய்தியின் நூல்நெறி பிழையாது
சொல்வரைந்தறியப் பிரித்தனர் நாட்டல்”(இளம். சொல் 451)

என்பதிலும்“செய்யுள்” ‘வழக்கு’ஆகியவை பற்றிப் பேசுதல் காணலாம். இதற்கும் உதாரணம் தரவந்த இளம்பூரணரும் நச்சினார்க்கினியரும் வழக்கிலிருந்தும் செய்யுளிலிருந்தும் உதாரணங்கள் தருவர். இளம்பூரணர்

“தினைத்தா ளன்ன சிறுபசுங் கால
ஒழுகுநீ ராரல் பார்க்கும்
குருகு முண்டுதா மணந்த ஞான்றே”

என்ற செய்யுளைத் தந்து “கால” என்பது பன்மையும், “உண்டு” என்பது ஒருமையும் தந்து நிற்பினும் அமைத்துக் கொள்க என்பார். மேலும் இவர் வழக்கிற்கும் உதாரணம் தருவார். நச்சினார்க்கினியர், சேனாவரையர், தெய்வச்சிலையார் போன்றோரும் இத்தகைய நிலையிலேயே உள்ளனர். சேனாவரையர்

“முரசுகெழு தானை மூவருள்ளு
மரசெனப் படுவது நினதே பெரும”

என்ற புறநானூற்றுப்பாட்டு அடிகளைத்(35)தந்து “மூவிருள்ளும்” என

நிற்காது "மூவருள்ளும்" என வந்தது போன்றவற்றை அமைத்துக் கொள்ளவும் என்றும்

'யானு நீயு மவனுஞ் செல்வோம்'

போன்றவற்றைத் தந்து அமைக என்றும் கூறுவார். இந்த நிலையினைத்தான் பிற உரையாசிரியர்களிடமும் காண்கின்றோம். அனைவரும் செய்யுளி லிருந்தும் வழக்கிலிருந்தும் எடுத்துக்காட்டுக்களைத் தந்து நிற்கின்றனர்.

எனவே தொல்காப்பிய எழுத்தும் சொல்லும் வழக்கிற்கும் செய்யுளுக்கும் ஒரு சேர ஒரே இலக்கணத்தை அமைத்துள்ளமை நன்கு உணரலாம். ஆனால் பொருளதிகாரம், செய்யுளியல் புறனடைச் சூத்திரம் சிறிது மாறுபட்டுள்ளது.

"செய்யுள் மருங்கின் மெய்பெற நாடி
இழைத்த இலக்கணம் பிழைத்தன போல
வருவன உளவெனும்வந்தவற் றியலால்
திரிபின்றி முடித்தல் தெள்ளியோர் கடனே"
(தொல். பொருள். 544)

என்ற சூத்திரத்தில் "செய்யுள்" மட்டுமே கூறப்படுகின்றது. இளம்பூரணர் "ஏன்-எனின் யாப்பிற்கோர் புறனடை உணர்த்துதல் நுதலிற்று" என்பார். செய்யுள் மருங்கு என்பதற்கு "யாப்பிற்கோர்" என்று பொருள்கூறுதல் காண்க. இங்குச் செய்யுள் மட்டுமே கூறப்படுகின்றது செய்யுளிய லாதலின். இந்நிலையில் இரண்டு வழக்குகளுக்கும் எந்த விதமான வேறுபாடும் இல்லையா என்ற எண்ணமும் நம்முடைய உள்ளத்தில் எழாமல் இல்லை. இதே எண்ணம் தொல்காப்பியர் எண்ணத்திலும் எழுந்திருக்கவேண்டும். இதனால்தான் அவர் ஆங்காங்கே இரண்டுக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாட்டைக் கூறிச் சென்றுள்ளார். அடிப் படையான இலக்கணத்திலிருந்து எவ்வாறு செய்யுளும் வழக்கும் தனித்தனியே மாறுபட்டிருக்கின்றன என்பதையும் அவர் கூறிச் சென்றுள்ளார்.

பேச்சு வழக்கிற்கும் செய்யுள் வழக்கிற்கும் பொதுவான பல்வேறு விதிகளைப் பல்வேறு சூத்திரங்களால் அமைத்து அவை மாறுபடும் நிலையில் உள்ளனவற்றிற்கு உரிய விதிகளை விதந்து கூறிச் செல்லுதல் தொல்காப்பியத்தில் காணலாம். எனவே, இவை இரண்டிற்கும் ஒருங்கிணைந்த ஒரு பொதுவான இலக்கண அமைப்பை வகுத்து நின்றார் தொல்காப்பியர். அதாவது செய்யுளுக்கும் பேச்சு வழக்கிற்கும் இலக்கணம் பொதுவாக ஒன்றே என்ற கொள்கை தொல்காப்பிய ருடையது எனக் கருதலாம். ஒரு சில விதிகள் மாறுபட்டனவே அன்றி அடிப்படை இலக்கணம் ஒன்றே. செய்யுள்மொழி பேச்சுமொழியில் காணப்படும் இலக்கண அமைப்பும் ஒன்றே என்பதுதான் தொல்காப்பி யரின் கொள்கை. பேச்சுமொழிக்கு வகுக்கப்படும் இலக்கணம் செய்யுள் மொழிக்கும் பொருந்தும்; அல்லது செய்யுள் மொழிக்கு வகுக்கும் இலக்கணம் பேச்சு மொழிக்கும் பொருந்தும் என்பதே இவர் கொள்கை.

ஓரிரு மாற்றங்கள் உள்ளனவேயன்றி அடிப்படையில் அவை ஒன்றேயாகும். பொதுவமைப்பு ஒன்றாயினும் இவை தம்முள் மிக மிக வேறுபட்டனவோ என்ற எண்ணமும் நம் உள்ளத்தில் எழத்தான் செய்கின்றது. ஆனால் தொல்காப்பியம் இரண்டுக்கும் உரிய வேறு பாடுகளை விதந்து கூறுகின்ற சூத்திரங்களைத் தொகுத்துக் காணும்போது இவ்வேறுபாடுகள் மிக மிகக் குறைவே என்பது தெரியவரும்.

எழுத்ததிகாரத்திலும் சொல்லதிகாரத்திலும் உள்ள நூற்பாக்களை உணர்ந்து நோக்கின் இவ்வுண்மை இன்னும் பளிச்சிட்டு நிற்கும். மேலும் இவ்வேற்றுமைகள் மிகக் குறைவே என்பதும் முக்கியமான அமைப்பு நிலையில் இல்லை என்பதும் மேலெழுந்த வாரியாக அவற்றைப் பற்றிக் கவலைப்படாமல் ஒதுக்கித் தள்ளிவிட்டுச் செல்லும் நிலைகளிலேயே உள்ளன என்பதும் தெரியவரும்.

எழுத்ததிகாரத்தில் செய்யுளுக்கென விதந்தோதிய இடங்கள் பத்தே பத்துதான்.

"செய்யுள் இறுதிப் போலி மொழிவயின்
னகார மகார ஈரொற்றாகும்" (இளம் .51)

என்பது ஒன்று. இது

போலும்: போன்ம்

என்பது பற்றிப் பேசுகின்றது. இதற்கு

"அந்நூலை முந்நூலாகக் கொள்வானும் போன்ம்"

என்ற கலித்தொகை (103) அடியினைத் தருவார் நச்சினார்க்கினியர். இளம்பூரணரும் இத்தகைய செய்யுள் உதாரணம் ஒன்றையே தருவார்.

போலும்: போன்ம்.

என்ற வேறுபாடு பெரிய வேறுபாடு இல்லை என்பதும் லுகரத்தின் உகரம் கெடப் போன்ம் என ஆயிற்று எனவும் கருதலாம். எழுத்ததிகாரத்தில் காணப்படும் எல்லாச் செய்யுள் வழக்கு வேறுபாடுகளும் இத்தன்மையனவே.

209, 235, 238, 289, 306, 317, 357, 481, 483 (இளம்) ஆகிய சூத்திரங்களே செய்யுட்குரிய தனிப் பண்புகளைக் காட்டி நிற்கின்றன.

இவற்றால் கூறப்படும் வேறுபாடுகள் கீழே தரப்படுகின்றன.

209	அவ்விடை	:	ஆயிடை
235	இறா	:	இறவு
238	இன்றி	:	இன்று
289	வேட்கை	:	வேண் (வேணவா).
306	விண்	:	விண்ணத்து
317	இல	:	இலம் (இலம்படு)
357	பொன்	:	பொலம்

481	வில்	:	வில்லும் (உம் சாரியை)
483	வெதிர்	:	வெதிரத்து(அத்துச் சாரியை)

மேலே காட்டப்பட்ட வேறுபாடுகள் மிகச் சிலவே என்பதும் அத்தனை அளவுக்குப் பெரிய வேறுபாடுகள் அல்ல என்பதும் விளங்கும். நூற்றுக் கணக்கான விதிகளில் 10 இடங்களே உள்ளன என்பதும் இவை அமைப்பைப் பாதிக்கிற அளவில் இல்லை என்பதும் தெரியவரும்.

இவற்றைப் போன்றே சொல்லதிகாரத்திலும் ஒரு சில வேறுபாடுகள் உள்ளன.

"இனச்சுட்டில்லாப் பண்புகொள் பெயர்க் கொடை
வழக்காறல்ல செய்யுளாறே". (18)

என்பது ஒரு வேறுபாட்டைக் கூறுவது. இதற்கு உதாரணமாகச் 'செஞ்ஞாயிறு' போன்றவற்றைத் தருவர். இது வழக்கிலும் வரும் என்பது கவனித்தற் பாலது.

பெரிய இமாலயம்

போன்றவை இப்பண்பைக் காட்டுவனவே. இதுபற்றி முன்னரே இக்கட்டுரை ஆசிரியரால் ஆராயப்பட்டுள்ளது.

செய்யுளில் சுட்டுப்பெயர்க் கிளவியை முற்படக் கிளத்தல், மற்றொரு வேறுபாடு. (இளம் 39)

அவணணங்கு நோய் செய்தான் . . . . .
. . . . . . சேந்தன் . . . .

உயர்திணை, அஃறிணைப் பெயர் சேர்ந்து வரும்போது அஃறிணை முடிவு ஏற்றல். (இளம். 51)

"வடுக ரருவாளர் வான்கரு நாடர்
சுடுகாடு பேயெருமை யென்றிவை யாறும்
குறுகா ரறிவுடையார்"

என்பதில் 'இவை' என்ற அஃறிணை வந்துள்ளது.

கு, ஐ, ஆன் இறுதி அவ்வொடு வருதல் குறித்து (104)

ஆசிரியர்க்கு	:	ஆசிரியர்க்க
காவலோனை	:	காவலோனக் களிறஞ்சுமே
புள்ளினான்	:	புள்ளினான
புலவரான்	:	புலவரான

ஆ ஓவாதல் (192)

"வில்லோன் காலன கழலே"

இறைச்சிப் பொருளில் இயற்பெயர் கிளவி
உயர்திணை சுட்டாமை, (193)
"சுடுவன் முதுமகன் கல்லா மூலற்கு"

இங்கும் அதிகமாக இல்லை என்பதும் இவை பெரிய வேறுபாடுகள் அல்ல என்பதும் உணரற்பாலன.

வழக்கு என்ற சொல் பல பொருள்களில் தொல்காப்பியத்தில் வருதல் உண்டு. உலகத்தில் வழங்கிநிற்கும் நிலை என்றும் (வழக்கமாக உள்ள நிலை) செய்யுள் வழக்கு, பேச்சு வழக்கு என்றும் பல நிலைகளில் உள்ளன.

"தகுதியும் வழக்கும் தழீஇயன ஒழுகும்
பகுதிக் கிளவி வரை நிலை யிலவே" (இளம்.17)

என்பதில் தகுதியும் வழக்கும் கூறப்படுகின்றன. தகுதியை மங்கலம், இடக்கரடக்கல், குழூக்குறி என மூன்று வகையாகப் பகுப்பர். வழக்கை இலக்கண வழக்கு, மரூஉ என இரண்டாகப் பிரிப்பர். இங்கு, செய்யுள் வழக்கு, பேச்சு வழக்கு என்ற நிலையில் இல்லாமையால் இங்கு அது பற்றிப் பேசப்படவில்லை. இதைப் போன்றே 241, 392, 510, 533 ஆகிய சூத்திரங்களில் வருவன பேச்சுவழக்கு என்ற பொருளைத் தராமல் 'வழங்குகின்ற நிலை' எனப்பொதுப் பொருளையே தருவனவாம்.

ஆக்கக் கிளவி வழக்கில் காரணம் இன்றி விடுதல் (22)
எ.டு - மயிர் நல்ல

இங்குச் செய்யுளுள் வாரா எனக்கூறவில்லை

ஒருவரைக் கூறும் பன்மைக் கிளவி
ஒன்றனைக் கூறும் பன்மைக் கிளவி
வழக்கினகத்து உயர்த்திச் சொல்லப்படும் (27)

தாம் வந்தார் (ஒருவரை)
தாம் வந்தனர் (ஒன்றனை)
யாம் வந்தோம்

இது பேச்சு வழக்குக்கும் இலக்கண வழக்குக்குமிடையே உள்ள வேறுபாடேயன்றிச் செய்யுள் வழக்கு எனக்கருதப்படவில்லை.

பொருளதிகாரத்திலும் பல இடங்களில் வழக்கு என்ற சொல் பயன்படுகின்றது. 80, 83, 56 போன்ற பல சூத்திரங்கள் உள்ளன. இவையெல்லாம் "வழக்கம்" 'நடைமுறை' போன்ற பொருளிலேயே வந்துள்ளன. எனவே இவ்விடங்களும் எடுத்து ஆராயப்படவில்லை.

இந்நிலையில் செய்யுள் வழக்குக்கும் பேச்சு வழக்குக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாடுகள் மிகமிகக் குறைவாகவே தொல்காப்பிய ரால் காட்டப்படுகின்றன என்றும் இவ்வேறுபாடுகள் மொழியின் அமைப்பின் மிக முக்கியமான கூறுகளைப் பாதிக்கவில்லை என்றும் எனவே பேச்சு வழக்குக்கும் (செந்தமிழ் வழக்கு) செய்யுள் வழக்குக்கும் ஒரே இலக்கணமே தொல்காப்பியரால் உருவாக்கப் பட்டுள்ளது என்பதும் உணரப்படும்.

அடுத்துச் சொல்லதிகாரத்தில் காணப்படும் இடையியல், உரியியல், எச்சவியல் ஆகிய மூன்று அதிகாரங்களையும் நுணுகி ஆராய்ந்தால் வேறு ஒரு உண்மையும் தெரியவரும். இடையியல் 48 சூத்திரங்களைக் கொண்டது. 40 இடைச் சொற்களுக்கும் மேலாக உள்ளன. இவற்றிற் கெல்லாம் உதாரணம் தரப்போந்த உரையாசிரியர்கள் செய்யுட்களிலிருந்தே தந்துள்ளமை உணரத்தக்கது. இளம்பூரணர் 10 சூத்திரங்கள் (251, 257, 259, 263, 265, 275, 278, 280, 285, 291) ஒழிந்த எல்லாச் சூத்திரங்களுக்கும் இலக்கியங்களிலிருந்தே உதாரணங்களைத் தந்து நிற்பார்.

இதைப்போன்றே உரியியலில் வரும் எல்லாச் சூத்திரங்களுக்கும் செய்யுளில் (293, 302 ஒழிந்த) இருந்தே உதாரணங்களைத் தந்து நிற்பர். இவற்றினின்று எழுத்திலும் சொல்லிலும் சொல்லப்பட்ட இலக்கணம் வழக்குக்கும் செய்யுளுக்கும் உரியதே என்பது பெறப்படும்.

எச்சவியலை எடுத்து நோக்கினாலும் இவ்வுண்மை நன்கு விளங்கும். எச்சவியலில் காணப்படும் பல சூத்திரங்கள் செய்யுள் மொழி யைப் பற்றியவையே என்பது புலப்படும். முதல் சூத்திரமே இத்தகையது.

"இயற்சொல் திரிசொல் திசைச்சொல் வடசொலென்
றனைத்தே செய்யுள் ஈட்டச் சொல்லே" (இளம். 391)

என்பது செய்யுளுக்குரிய சொற்களைப் பற்றிக் கூறுவது. இதுபற்றி எழுதும் இளம்பூரணர் "திரிசொல் செய்யுட்கே உரிய; ஒழிந்த மூன்றும் வழக்கிற்குரியவாகிச் செய்யுட்கும் புகும்" எனக் கூறுவார். இது போன்றே

"அந்நாற்சொல்லும் தொடுக்குங்காலை"

எனத் தொடங்கும் சூத்திரமும் (397) செய்யுளில் பயன்படும்போது சொற்களில் வரும் மாற்றத்தைப் பற்றிக் கூறுவதாகவே கொள்ள வேண்டும் "அந்நான்கு வகைச் சொல்லானும் செய்யுட் செய்யுமிடத்து அவ்வாறுவகைப்பட்ட விகாரமும் படச் செய்யுட் செய்யப்பெறுப என்பது உணர்த்திய வாறு" என்பார் இளம்பூரணர். இதே நிலையினைத் தான் பிற உரையாசிரியர்களிடமும் காண்கின்றோம். நச்சினார்க்கினியர் "செய்யுள் விகாரம்" எனவே கூறுவார் "இது செய்யுள் விகாரம் ஆமாறு

கூறுகின்றது"என்பார்அவர்(சொல் 403).தெய்வச்சிலையாரும் இவர்களைப் பின்பற்றியே கூறுவார். இவர்கள் அனைவரும் பல்வேறு செய்யுள் உதாரணங்களையே தந்து நிற்பர்.

இதுபோன்ற அடுத்து வரும் தொகை பற்றிய சூத்திரங்களும் மிகுதியும் செய்யுள் வழக்கிலேயே பெரும்பாலும் உள்ளன. எல்லாத் தொகை களும் பேச்சு வழக்கிலும் வருமாயினும் செய்யுட்களிலே அவை சிறந்து நிற்பதும் அங்கேயே ஆட்சி மிக அதிகம் என்பதும் உணரற்பாலன.

இவற்றையெல்லாம் வைத்து நோக்கின் தொல்காப்பிய எழுத்ததிகாரமும் சொல்லதிகாரமும் வழக்குக்கும் செய்யுளுக்கும் உரிய பொதுவான இலக்கணம் என்றும் செய்யுளுக்கே உரிய இலக்கணப் பகுதிகள் சிறிதேனும் கூடுதலாக உள்ளன என்றும் கருதலாம். எனினும் "செய்யுளுக்கே உரிய" பகுதிகளையும் கூட ஏன் இங்குக் கூறினார் என்பதும் ஆராய்தற்குரியது ஆகும்.

பொருளதிகாரத்திலும் இங்குச் சொல்லப்பட்ட பல இலக்கண விதிகளை ஆங்காங்கே (213, 311, 507) அவர் எடுத்தாண்டுள்ளார் என்பதும் எனவே பொருளதிகாரத்துக்கு அதிலும் குறிப்பாகச் செய்யுள் ஆக்கத் திற்கு எழுத்திலக்கணமும் சொல்லிலக்கணமும் மிகமிக இன்றியமை யாதன என்பது தொல்காப்பியர் எண்ணம் என்பதும் நன்கு விளங்கும்.

எழுத்தும் சொல்லும் (அதாவது மொழி பற்றிக்கூறுவது) மொழியின் அமைப்பு பற்றிக் கூறுவன ஆகும். மொழி எவ்வாறு பேச்சு வழக்கிலும் செய்யுள்வழக்கிலும் பயன்படுகின்றது என்பது பற்றிப் பரக்கக் கூறுவன. மொழி, பேச்சு வழக்கிற்கும் செய்யுள் வழக்கிற்கும் உரியது.

இங்குச் செய்யுள் வழக்கில் மொழியின் இலக்கணம் பற்றித் தொல்காப்பியர் கூறுவதற்குரிய காரணம் என்ன என்பது பற்றி ஆராய்தல்வேண்டும். எழுத்தையும் சொல்லையும் பற்றிக் கூறிவிட்டு அவர் நிறுத்தவில்லை. பொருளதிகாரத்தில் செய்யுள் ஆக்கம், செய்யுள் பொருள், செய்யுள் வடிவம் போன்ற பல்வேறு நிலைகளில் செய்யுளின் உறுப்புக்கள் பற்றி மிகமிகத் தெளிவாகவும் கூறியுள்ளார். மேலும் எழுத்து, சொல்லதிகாரங்களை எழுதும்போது பொருளதிகாரத்தை உள்ளத்திலே கொண்டும் பொருள் அதிகாரத்தை ஆக்கும்போது எழுத்து, சொல் இலக்கணங்களை மனத்திலே நிறுத்தியும்தான் எழுதியுள்ளார் என்பது மிக நன்றாகத் தெரிகின்றது. ஏதோ எழுத்துக்கும் சொல்லுக்கும் பொருளுக்கும் இடையே காணப்படும் சாதாரணத் தொடர்பு (எழுத்தாலும் சொல்லாலும் உணரப்படுவது பொருள் என்பது) அன்று அவர் எண்ணியது என்பது இங்குக் குறிப்பிட்டுக் கூறத்தக்கது. மிக ஒரு பெரிய தொடர்பு, இன்றியமையாத ஒரு தொடர்பு அவருடைய உள்ளத்தில் இருந்துள்ளது. இந்தத் தொடர்பு என்ன என்று ஆராய்தல் நம் கடமையாகும்.

மட்டுமன்றி ஆங்காங்கே முதல் இரண்டு அதிகாரங்களிலும் கூறியுள்ள மொழியின் போக்குகளை (Working of Language) எடுத்தாண்டு அவை எவ்வாறு செய்யுள் ஆக்கத்தில் பயன்படுகின்றன எனவும் கூறிச் சென்றுள்ளார். எனவே தொல்காப்பியர் முதல் இரண்டு அதிகாரங்களுக்கும் பொருளதிகாரத்திற்குமிடையே நல்லதொரு தொடர்பைக் கண்டுள்ளார் என்பது தெரியவரும்.

இதுபற்றிப் பேசும் இளம்பூரணர் "இவ்வதிகாரம் என்ன பெயர்த்தோ எனின் பொருளதிகாரம் என்னும் பெயர்த்து. இதுபொருள் உணர்த்தினமையாற் பெற்ற பெயர். நிறுத்த முறையானே எழுத்தும் சொல்லும் உணர்த்தினார். இனிப்பொருள் உணர்த்த வேண்டுதலின் இவ்வதிகாரம் பிற்கூறப்பட்டது" என்பார்.

பொருள் என்பது யாதோ எனின்,மேற்சொல்லப்பட்ட சொல்லின் உணரப்படுவது. முதல் கரு உரி என்பார், (பொருள் முகவுரை). இங்கு இவர் சொல்லினால் பொருள் உணரப்படுகின்ற நிலையில் பொருளதிகாரம் பின்னர்க் கூறப்பட்டது என்று கூறுகிறாரே யன்றிச் செய்யுளாக்கத்தில் எழுத்து, சொல் இலக்கணத்தின் பங்கு அல்லது மொழியின் பங்கு பற்றிக் கூறவில்லை. பொருள் அதிகாரம் செய்யுளின் பாடு பொருள். செய்யுள் வடிவங்கள், செய்யுள் உத்திகள் போன்றின்னோரவற்றைப் பரக்கப் பேசுவது. இந்த நிலையில் செய்யுளாக்கத்தில் எழுத்து, சொல் ஆகியவற்றின் பங்கு பற்றியோ அதாவது செய்யுள் நிலையில் எழுத்ததிகார-சொல்லதிகாரத் தொடர்பு பற்றியோ இளம்பூரணர் பேசினாரில்லை. மேலும் பொருள் என்பது செய்யுளில் காணப்படும் 'பாடுபொருள்' என்ற எண்ணமும் இங்கு விளக்கப்படவில்லை. பொருள் என்பது 'உலகப் பொருள்' ('உலகத்துப் பொருள்' என்பார் இவர் - முகவுரை) அன்று என்பதும் செய்யுளின் பாடுபொருளே என்பதும் உணரற்பாலது.

இதுபற்றிக் கூறும் நச்சினார்க்கினியர் "எழுத்தும் சொல்லும் உணர்த்தி அச்சொற்றொடர் கருவியாக உணரும் பொருள் உணர்த்தலின், மேலதிகாரத்தோடு இயைபுடையதாயிற்று" என்பார். இங்கும் இவர் இளம்பூரணர் கூறிய "சொல்லின் உணரப்படுவது" என்பதை "அச்சொற்றொடர் கருவியாக உணரும் பொருள்" எனச் சிறிது விளக்கி நிற்பார். செய்யுள் பற்றியோ செய்யுளின் பாடுபொருள் பற்றியோ செய்யுளாக்கத்திற்கும் இலக்கணத்திற்கும் உரிய தொடர்பு பற்றியோ இவரும் கூறவில்லை. பொருளுக்குக் கருவி சொற்றொடர் எனப் பொதுவாக உள்ள நிலையையே கூறினார்.

இவ்விருவரும் எழுத்தும் சொல்லும் கருவியாக உள்ள செய்யுள் பற்றித் தொல்காப்பியர் பொருளதிகாரம் இயற்றியுள்ளார் எனச் சிந்தித்திருப்பின் இவற்றிடையே உள்ள சரியான தொடர்பினை மிக நன்றாக விளக்கியிருப்பார்கள். தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம்

செய்யுள்பற்றியும் அதன் வடிவம், பாடுபொருள், உத்திகள் போன்றவை பற்றியும் பேசுவது என்ற எண்ணம் ஏனோ இவர்களுக்கு எழவில்லை. இதனால்தான் இவர்கள் மொழியின் இலக்கணம் கூறும் எழுத்ததிகார, சொல்லதிகாரங்களுக்கும் மொழியால் அல்லது மொழியைக் கருவியாகக் கொண்டு ஆக்கப்படும் செய்யுளுக்கும் உரிய சரியான தொடர்பை, கருவி-பொருள் (Medium-Object) தொடர்பைக் கூற முடியாமல் எழுத்தும் சொல்லும் பொருளை உணர்த்துவது என்ற சாதாரணமான ஒரு தொடர்பைக் கூறிச் சென்றுள்ளனர். அன்று மட்டும் இவர்கள் பொருளதிகாரம் செய்யுள் ஆக்கம் பற்றிப் பேசுவது என்றும் செய்யுளின் பாடுபொருள்களையும் அதன் வடிவ அமைப்பையும் பாவகைகள் போன்ற இன்னோரன்னவற்றையும் கூறுவது தான் என விளக்கியிருப் பார்கள் ஆயின் எத்தனையோ செய்திகள் விளங்கியிருக்கும். தொல்காப்பியரின் பாவியல் கொள்கைகள் பற்றி ஆராய்ச்சி என்றோ மலர்ந்திருக்கும். தொல்காப்பியர் ஒரு இலக்கண அறிஞர் மட்டுமல்லர், ஒரு பாவியல் பேராசான் என்ற உண்மையும் வெளிப்பட்டிருக்கும்.

ஆனால் சிவஞான முனிவரோ பொருள் அதிகாரம் பற்றிப் பேசும்போது"ஈண்டுப் பொருளென்றது அகம் புறம் என்னும் இருகூற்றுப் பதினாற்றிணைப் பகுதியவாய் செய்யுளிற் பாடுதற்குரிய இன்பம் முதலிய உலகியற்பொருளை, மொழித்திறமுணர்தற் பொருட்டுச் செய்யுளாராய்ச் சிக்குக்கொருதலையான் வேண்டப்படுதல் பற்றி இயற்றமிழ் மொழியாகக் கொண்டோதற்பாலன அவையேயாதலின்"என்பார். செய்யுளைப் புரிந்து கொள்ள மொழி உதவுகின்றது என்பதே இவருடைய எண்ணம். இவரும் உலகியற் பொருளை என்றே கூறுகிறார்.

இங்கு இவர் "செய்யுளில் பாடுதற்குரிய இன்பம் முதலிய உலகியற்பொருளை"எனக் கூறியுள்ளார். இவை செய்யுட்பாடுபொருள் என்பது ஏனோ நம்மிடையே நீண்ட காலமாகப் புரிந்து கொள்ளப் படவில்லை. உலகியற் பொருளே, தமிழனின் வாழ்வியல் பொருளே இங்குக் கூறப்படுகின்றது என்ற எண்ணமே நம்மிடம் நீண்ட நெடுங்கால மாக இருந்துள்ளது. இத்தகைய பாடுபொருளை வடமொழி நூலோர் சத்த நூலுடன் பாடுவதில்லை எனக் கூறும் இவர் "பொருட்பாடுகள் பொதுவாகாது தமிழிற்கே சிறந்து, வேறொன்றாற் பெறப்படாமையின் இப்பொருள் பற்றி வரும் பரிபாடல், கலித்தொகை, அகநானூறு, புறநானூறு, ஐங்குறு நூறு, நற்றிணை, குறுந்தொகை, ஆற்றுப்படை, பதிற்றுப்பத்து முதலிய செய்யுளாராயப் புகுந்தார்க்கு இப்பொருள் பாகுபாடு உணராக்காற் குன்றுமுட்டிய குரீஇப் போல விடர்பட்டுச் செய்யுண் மொழித்திற முணரமாட்டாமையின் செய்யுண் மொழித்திற முணர்ந்து செந்தமிழியற்கைச் சிவணுவதற்கு ஒரு தலையானோதல் வேண்டுமென்க" எனவும் கூறுவார். (பாயிரவிருத்தி 5-6)

எனவே மாமுனிவர் கருத்துப்படிப் பொருளதிகாரம் தமிழ் இலக்கியங்களைப் படிப்பதற்கும் புரிந்து கொள்ளுவதற்கும் வேண்டி

ஆக்கப்பட்டது என்பதும் எழுத்து, சொல்லோடு இதன் இலக்கணப் பகுதியில் ஆக்குவது தமிழுக்கே உரியபொருள் பற்றிக் கூறுவதாலும் என்பதும் தெரியவரும். செய்யுளைப் புரிந்து கொள்ளுவதற்கு இது என்பதுதான் இவர் கருத்து. செய்யுளாக்கத்தைப் பற்றிப் பேசுவது பொருளதிகாரம்என்றோ எழுத்தும் சொல்லும் செய்யுள் இலக்கணத்தின் ஒரு பகுதி என்றோ இவர் கருதவில்லை. ஒவ்வொரு மொழியிலும் செய்யுட்பொருள்கள் அம்மொழியினரின் சமுதாய நிலைக்கேற்பவே இருக்கும். அந்த நிலைதான் தமிழ் மொழிக்கும் என்பதும் உணரற்பாலது, பொருளதிகாரப் பொருள் தமிழுக்கே சிறந்து விளங்குவதால்தான் எழுத்து சொல்லுடன் இது பேசப்படுகின்றது என்ற முனிவரின் வாதம் ஏற்றுக்கொள்வதற்கில்லை.

முனிவரும் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் தமிழ்ச் செய்யுள்கள் பற்றி, அவற்றின் பாடுபொருள் பற்றி, செய்யுள் ஆக்கம் பற்றிக் கூறும் ஒரு பாவியல் நூல் எனத் தெளிவாகக் கூறினாரில்லை. ஆங்காங்கே பொருள், செய்யுள் பாடுபொருள் பற்றியது என்ற எண்ணத்தை ஏற்படுத்தினாலும் திட்டவட்டமான ஒரு நிலையை முனிவரிடமும் காணமுடிவதில்லை.

பொருளதிகாரம் பற்றிக் கூறும் வெள்ளைவாரணன், "மேல் எழுத்திலக்கணமுஞ் சொல்லிலக்கணமும் உணர்த்திய ஆசிரியர், அவ்விரு வகையிலக்கணங்களையும் கருவியாகக் கொண்டு மக்கள் உணர்ந்து கொள்ளுதற்குரிய பொருள் நெறி மரபினை இவ் வதிகாரத்தில் வகுத்து விளக்குகின்றார். அதனால் இது பொருளதிகாரம் என்னும் பெயர்த்தாயிற்று" என்பார். (வெள்ளைவாரணன், 1978, ப.76). இங்கு இவர் பாடுபொருள் (subject matter) எனக்கூறாது "மக்கள் உணர்ந்து கொள்ளுதற்குரிய பொருள் நெறி மரபு" என்றே கூறுவார். எல்லாச் சிக்கல்களும் இதில் தான் முடங்கிக் கிடக்கின்றன.

எனவே இளம்பூரணர் நச்சினார்க்கினியர் போன்றவர்களின் எண்ணத்தில் இது ஒரு பாவியல் நூல் என்ற எண்ணமே தோன்ற வில்லை. இதனை ஒரு முதல் நூலாகவே (creative literature) எண்ணி விட்டனர். பழைய தமிழ் இலக்கியத்தின் பாடுபொருள், செய்யுள் ஆக்கம், செய்யுள் வகை போன்றவற்றை விளக்கும் ஒரு நூலே இது என்ற எண்ணம் இவர்களுக்கு வரவில்லை. இந்த எண்ணத்தின் தாக்கம் இன்று வரை தொடர்ந்து கொண்டே வருகின்றது எனலாம். பலர் இதனை வாழ்வியல் நூல் என்றே கருதினர். பண்டைக்கால மக்களின் வாழ்வைச் சித்திரித்துக் காட்டும் ஒரு வாழ்வியல் நூலென்று எண்ணினர்.

இதற்கு ஒரே ஒரு சான்று மட்டும் தருவல். வெள்ளைவாரணன், "இவ்வுலகத்துக் காட்சிப் பொருள், கருத்துப்பொருள் ஆகிய எல்லா வற்றையும் நன்காராய்ந்து அவற்றை முதல் கரு உரி என மூவகைப் பகுத்துணர்த்தி இவ்வுலகத்து வாழ்வாங்கு வாழும் மக்கள் வாழ்க்கை

முறையினை வகுத்துரைப்பது பொருளிலக்கணம் எனப்படும். இப்பகுதி தமிழுக்கே சிறப்புரிமையுடையதாகும்" என்பார் (முன்.ப.57). இந்நிலையைப் பல அறிஞர்களிடமும் காணலாம். எந்த ஒரு இலக்கியக் கர்த்தாவும் இது எழுதிணை, இது குறிஞ்சி, இது பாலை என்றோ இன்னோரன்ன செய்திகளைக் கூறுவதில்லை. இதுபற்றித் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளேன் (ஆசிரியர்"தொல்காப்பியர் ஒரு பாவியல் பேராசான்" என்ற தலைப்பில் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தில் பேசிய பேச்சு, 1996)

பலர் தொல்காப்பியம் ஒரு பாவியல் நூல் (Poetics) என அண்மைக்காலத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. மீனாட்சி சுந்தரன்(1965), வரதராசன், சுந்தரமூர்த்தி (1974), செவலபில், பொற்கோ (1994:90)போன்றவர்கள் இவ்வரிசையில் அடங்குவர். ஆனால் துரதிஷ்ட வசமாக இன்றும் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தை ஒரு படைப்பிலக்கியமாகவே கருதுகின்றனர். வாழ்வியல் நூலாகவே கொள்ளப்படுகிறது. பாவியல் நூலாகக் கருதப்படுவதில்லை. இவ்வாறு பிழைபட உணருவதற்கு ஒரு காரணம் தொல்காப்பியரின் கவித்துவப் பண்பு என்று கூடக் கூறலாம். தொல்காப்பியம் ஒரு பாவியல் நூலாக இருப்பினும் சொல்லுஞ் செய்திகளைச் சுவைபட ஒரு கைதேர்ந்த புலவன் கூறுவதைப் போன்று கூறிச்சென்றமை கவனித்தற்பாலது. குறிப்பாக அகத்திணை இயல், புறத்திணை இயல், களவியல், கற்பியல் ஆகிய இயல்கள் மிகச் சுவைபட ஆக்கப்பட்டுள்ளன. ஒரு பாவியல் நூலைப் படிக்கிறோம் என்ற எண்ணமே தோன்றாது, ஒரு நல்ல இலக்கிய நூலைப் படிக்கிறோம் என்ற எண்ணம் தோன்றுமாறு இதனை ஆக்கிச் சென்றுள்ளார் இவர். சூத்திர வாயிலாகக் கூறியிருப்பதும் அச்சூத்திரங்களைச் சுவைபட ஆக்கியிருப்பதும் அவருடைய இந்தக் கவித்துவப்பண்பைக் காட்டியிருப்பதும், சூத்திரம் என்பதும் ஒரு வகையான செய்யுளே என்பதும் எண்ணற்பாலன. பேராசிரியர் 483ஆவது சூத்திரத்திற்குப் பொருள் எழுதும் போது சூத்திரம் எனக் கூறாது "செய்யுள்" எனவே கூறுவதும் காண்க.

இந்நிலையில் தொல்காப்பியர் ஒரு இலக்கணப் பேரறிஞன், ஒரு பாவியல் பேராசான், ஒரு கவிஞன் என மூன்று நிலைகளிலும் வைத்து எண்ணப்படவேண்டியவர். இந்த மூன்று நிலையும் அவருடைய நூலின்கண் காணப்படும்.

தொல்காப்பியச் செய்யுளியலை முதல் இயலாக்கி அதன்பின்னர் அகத்திணை இயல் புறத்திணை இயல் போன்றவைகளை வைத்திருப்பின் இது ஒரு பாவியல் நூல் என்ற எண்ணம் ஏற்பட்டிருக்கும். செய்யுளியல் முதலாவது சூத்திரத்தில் வரும் திணை, கைகோள் போன்றவற்றை விளக்குவது தான் அகத்திணை இயல் புறத்திணை இயல் போன்றவை என்ற எண்ணம் மலர்ந்திருக்கும். தொல்காப்பியர் ஏன் இவ்வாறு செய்தார் என்பதும் ஆராய்தற்குரியது. ஒருவேளை எந்த ஒரு செய்யுளுக்கும் பாடுபொருள்தான் சிறந்தது என்ற

எண்ணத்தில் அப்பாடுபொருளைக் கூறும் இவ்வியல்களை முன் வைத்து நின்றாரோ எனவும் எண்ணத் தோன்றுகின்றது.

தொல்காப்பியர் மொழியின் இலக்கணத்தைக் கூறி அதன் பின்னர் பாவியல் இலக்கணத்தைக் கூறியதன் காரணத்தை ஆராய் வதற்கு முன்னர் இலக்கியத்துக்கும் அல்லது செய்யுளுக்கும் மொழிக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பை ஆராய்வது இதற்குத் துணைபுரியும் என எண்ணலாம். இலக்கியம் அல்லது செய்யுள் என்றால் என்ன என்று ஆராயின் மொழிக்கும் அதற்கும் இடையே உள்ள தொடர்பு நன்குப் புலப்படும். இலக்கியம் என்பது மொழியினால் ஆனது என்பது நாமறிந்த உண்மை. இலக்கியம் பற்றிக் கூறவந்த எமர்சன் "சிறந்த எண்ணங்களின் பதிவேடு இலக்கியம்" (It is a record of best thought) என்பர். இதனை விளக்குவது போல அமைந்த இன்னொரு விளக்கம், "By literature we mean the written thoughts and feelings of intelligent men and women arranged in a way that shall give pleasure to the reader" (stopford Brooks) எனக்கூறும். இதன்கண் வேறு பல பண்புகள் குறிக்கப்பட்டிருந்தாலும் இங்குக் குறிப்பிட விரும்புவது "the written thought" எனப்படுவதுதான். சிறந்த எண்ணங்களைச் சிறந்த மொழியில் கூறுவது/எழுதுவதுதான் "இலக்கியம்" எனப்படுகின்றது. எனவே எந்த இலக்கியமானாலும் மொழிதான் அதன் கருவி (medium) என்பது ஒருதலை.

மொழியைப் பற்றி ஆராய்கின்ற அறிஞர்கள் மொழி "மனிதனின் எண்ணத்தைச் சுமந்து செல்லும் கருவி" (Vehicle of thought) எனக் கூறுவர். மனிதனின் எண்ணத்தைக் காட்டி நிற்பது மொழியின் மொழியமைப்பு ஆகும். இதுவே கவிதை அல்லது செய்யுளின் பொருளை அல்லது செய்தியைச் சுமந்து நிற்கின்றது. கவிதையின் ஓசை நயத்துக்கு மொழியின் ஓசையும் அதன் பொருளுக்கு மொழியின் பொருள் காட்டி நிற்கும் அதன் அமைப்பும்தான் காரணம்.

மொழி மனிதனின் எண்ணங்களைச் சுமந்து செல்லுவது மட்டுமன்று அந்த எண்ணத்தோடு இரண்டறக் கலந்து நிற்பதும் அதுவே. மொழியையும் மனித எண்ணத்தையும் பற்றி ஆராய்ந்த பல்வேறு அறிஞர்கள் இவ்விரண்டும் மனிதனுக்குக் கிடைத்த ஒப்பற்ற பரிசு என்பர். ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்றைப் பிரிக்க முடியாது என்றும் மனித இனத்தின் கலாச்சாரம், அதன் எண்ணம் போன்றவற்றை அவ்வினத்தின் மொழியின் பண்புகளைத் தெரிந்து கொண்டாலன்றி நன்குத் தெரிந்து கொள்ள முடியாது என்றும் கூறுவார்.

'It is almost impossible to understand the categories of human culture and thought apart from an understanding of the categories of human language' என வோர்ப் (Whorf:) கூறுவதாகக் கூறப்படும் (Chang et all. 1980. p.9).

இது பற்றி ஆராய்ந்த வான்சிலேகல் மனித உள்ளத்தையும் மொழியையும் பிரிக்க முடியாத அளவுக்கு அவை பின்னிப் பிணைந்துள்ளவை என்றும் இது போன்றே மனித எண்ணத்தையும் பேச்சையும் பிரிக்க முடியாது என்றும் கூறுவார். எனவே மொழி என்பது மிக சக்தி வாய்ந்த ஒரு கருவி மட்டுமல்ல அதுவே எண்ணமாகவும் கவிதையாகவும் உள்ளது. கவிதையைப் பற்றிக் கூறும் காலரிட்ஜ் இது "art of articulate language" என்றே கூறுவார்.

பிறவகை இலக்கியங்களைப் போலவே அவற்றின் 'கிரீடம்' அல்லது 'முடி' எனப்படும் கவிதையும் மொழியால் ஆக்கப்படுவதுதான். ஒவ்வொரு கலைக்கும் வெவ்வேறு கருவிகள் இருப்பது போன்றே கவிதைக் கலைக்கும் சக்தி வாய்ந்த கருவியாம் மொழி உள்ளது. செய்திப் பரிமாற்றத்துக்கு மிகச்சிறந்த கருவி மொழியேயாகும். இதனை "the best instrument of Communication" என்றும் 'powerpul vehicle of thought' என்றும் பலபடக் கூறுவர்.

இது மனிதனுடைய ஒவ்வொரு உணர்ச்சியையும் மிகத்துல்லிய மாகக் காட்டுவதற்குரிய சக்தி வாய்ந்த ஒரு கருவி. இதனால்தான் அரிஸ்டாட்டில் ''மனிதனுடைய செயல்களை, உணர்வுகளை, பண்புகளை, அனுபவங்களை மிக அருமையாக எடுத்துக் காட்டுவதற் குரிய ஒப்பற்ற கருவி சொற்களே" எனக் கூறுவார். (Wimsatt and Brooks; p.27). இது மக்களால் மட்டும் ஆக்கப்பட்டது அன்று. கடவுளாலும் ஆக்கப்பட்டது கூட (Word, not only the human, but divine creative act, "the logos") எனக் கூறுவார் (ibid. 247). சொல்லுக்குரிய ஆற்றல் மிகப் பெரிது.

கவிதையைப் பற்றிக் கூறிய கம்பன் இதனைச் "சொல்கலை" என்பான். கவிதை இன்பத்தைச் "செஞ்சொல் கவியின்பம்" என்பான். இத்தகைய சொற்களின், அவற்றால் ஆன மொழியமைப்பின் பங்கு கவிதையாக்கத்தில் மிகப் பெரிது. இதன் காரணமாகத் தான் கலைகளில் மிகச் சிறந்த கலையாகக் கவிதைக் கலை விளங்குகின்றது. ஒவ்வொரு உணர்ச்சியின் ஒவ்வொரு அங்கத்தையும் வேகத்துடனும் விறுவிறுப்புடனும் மட்டுமன்றித் தத்ரூபமாகவும் சொல்லும் நிலை மொழிக்கு இருப்பதால்தான் அரிஸ்டாட்டில் மேற்கூறியவாறு கூறிப்போந்தார். கவிதை பற்றிப் பேசும் இன்னொரு அறிஞர்
"In a word, poetry, regarded from the side of the technique, is the moulding of language to artistic ends' (Lowes, p.164) எனக் கூறுவார். 'மொழியின் கலையழகு நிரம்பிய ஒரு வார்ப்பே கவிதை" என்பது இவர் கூற்று. இந்நிலையில் மொழியின் பங்கு மிகமிகத் தெளிவாகும். அதாவது மொழியே கவிதை; கவிதையே மொழி எனக் கருதும் அளவுக்குக் கவிதையுடன் பின்னிப் பிணைந்துகிடப்பது அதன்கண் காணப்படும் மொழியமைப்பு.

கவிதைப்பற்றி ஆராய்ந்த பல்வேறு அறிஞர்கள் இதனை நன்கு உணர்ந்திருந்தனர்.

"Poetry is the most concentrated form of verbal art" என்பார் எஸ்ராபௌண்ட். இங்குக் கவிதையை 'verbal art' எனக் கூறுவது மொழிக்குரிய பங்கை, மொழியமைப்பின் ஆற்றலை நன்கு வெளிப்படுத்தி நிற்கும். இதைத்தான் முன்னர்க்கூறியது போன்று கம்பன்"சொற்கலை" எனக்கூறி மகிழ்ந்தான். "verbal art" என்ற தொடர், சொல்லால் ஆகிய எல்லா வகை ஆக்கத்திற்கும் பொருந்தும். உரைநடை, இசை, பேச்சு (oratory) போன்ற எல்லாவற்றிற்கும் பொருந்துமாயினும் இங்குக் கவிதையைக் குறிக்கவே பௌண்ட் இச்சொல்லைப் பயன் படுத்துகின்றார். மேலும் அவர் கவிதையின் பண்பாகக் குறிப்பிடுவது 'Concentrated', 'the most Concentrated' என்ற தொடரையாகும். கவிதை என்பது சாதாரண. உரைநடை இலக்கியங்களைப் போலல்லாமல் செறிவும் திண்மையும் கலந்து இருத்தல்வேண்டும், பேராசிரியர் இப்பண்பைச் 'செறிவு' எனக் கூறுவார். இந்தச் செறிவிலும் திண்மையிலும் கவிதை பல எண்ணங்களைத் திட்பமாகவும் நுட்ப மாகவும் கொண்டு வந்து நிறுத்துகிறது.

"கரும்புக்கு (உரிய) வேலி" என்பது செறிவு இல்லாத சாதாரண மான தொடர். ஆனால் 'கரும்பு வேலி' என்பதோ செறிவுடன் விளங்கும் ஒரு தொடர். இதைத்தான் வேற்றுமைத் தொகை எனக்கூறுவார் தொல்காப்பியர். ஆறு வகையான தொகைகளைத் தன்னுடைய சொல்லதிகாரத்தில் எச்சவியலில் கூறிச் செல்லுவதைக் காணலாம். இவற்றிற்கு உதாரணம் தரவந்த இளம்பூரணர் போன்ற உரையாசிரி யர்கள் குன்றக்கூகை, புலி பாய்த்துள், மழை வண்கை, கொல்யானை, குறுங்கோல், புலிவிற்கெண்டை போன்றவற்றைத் தந்து நிற்பர். இவற்றைப் போன்றே உருபும் பயனும் உடன் தொக்கத் தொகைகள் (தங்கக் காசு) அன்மொழித்தொகை போன்றவற்றை யெல்லாம் மிக அருமையாகக் குறித்துச் செல்லுவார். இவை எல்லாம் பேச்சு மொழியிலும் செய்யுள் மொழியிலும் காணக்கிடப்பவைதான். எனினும் செய்யுளில் இவைபல ஒரே இடத்தில் வந்தும் பல ஒரு சேர ஒன்று கலந்து ஒரே தொடராக வந்து நின்றும் செய்யுளுக்கு அணி சேர்ப்பவை (காண்க, இளம்பூரணரின் நாடக வழக்கு என்பதன் விளக்கம்). இத்தகைய தொடர்கள் கவிதைக்கு வலிவும் வனப்பும் பெற்றுத் தந்து நிற்பவை. இத்தொடர்களால் பெயர் பெற்ற பாடல்கள் சங்க இலக்கியத்தில் ஏராளமாகக் காணக்கிடக்கின்றன. "செம்புலப் பெயனீர்" போன்ற தொடர்கள் செறிவும் திண்மையும் கொண்டு செய்யுளுக்கு அணி செய்து நின்று அமரத்துவம் வாங்கித் தந்தவை.

சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் தொடர்கள் பல இத்தகைய பண்பைக் கொண்டு அவை வரும் செய்யுட்களை மிகச் சிறந்த செய்யுட்களாக, பாடல்களாக ஆக்கி நிற்கின்றன. குறுந்தொகையில் உள்ள இரண்டாவது பாடலில் காணப்படும்

"பயிலியது கெழீஇய நட்பின் மயிலியற்
செறியெயிற் றரிவை கூந்தல்"

என்ற தொடர் எத்தனை அளவுக்குச் செறிவும் திண்மையும் பெற்று

அப்பாடலுக்கு வனப்பூட்டி நிற்கின்றது என்பதை நம்மால் புரிந்து கொள்ள முடிகின்றது. (அகத்தியலிங்கம், 1996)

"........................சாரற்
கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு
பெருந்தே னிழைக்கும் நாடனொடு நட்பே."

என்ற தொடரும் இத்தகையதே (அகத்தியலிங்கம் புலமை, 1996).

இத்தகைய தொடர்கள் பலவற்றைச் சங்க இலக்கியங்களில் காணலாம். பல்வேறு நிலைகளில் இக்கட்டுரையின் ஆய்வுப் பாடலாக உள்ள

"அகவன் மகளே அகவன் மகளே
மனவுக் கோப்பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல்
அகவன் மகளே பாடுக பாட்டே
இன்னும் பாடுக பாட்டே, அவர்
நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே" (குறு. 23)

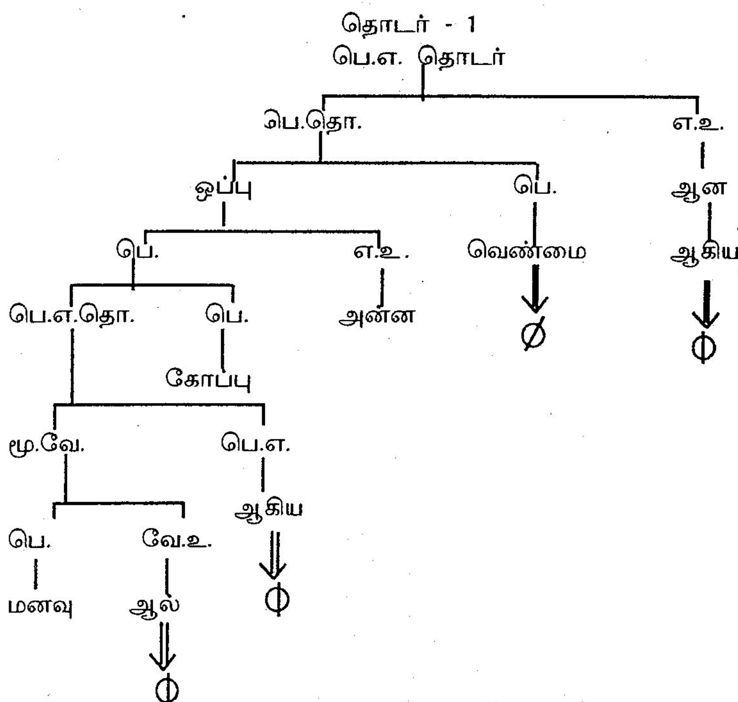
என்ற பாடலில் காணப்படும் ஒவ்வொரு தொடரும் தொகைகளே என்பது எண்ணுவதற்குரிய ஒன்றாகும்.

இப்பாடலுக்குப் பொருள் எழுதிய சாமிநாதையர் (1955) "தெய்வங்களை அழைத்துப் பாடுதலைச் செய்யும் கட்டுவிச்சியே, சங்கு மணியினாலாகிய கோவையைப் போன்ற வெண்மையாகிய நல்ல நீண்ட கூந்தலையுடைய அகவன் மகளே, பாட்டுக்களைப் பாடுவாயாக இன்னும் பாட்டுப் பாடுக. நீ பாடிய பாட்டுக்களுள் அவருடைய நல்ல நெடிய குன்றத்தைப் புகழ்ந்து பாடிய பாட்டை மீண்டும் பாடுவாயாக" என எழுதுவார். ஒவ்வொரு தொடரும் விரித்து எழுதப்பட்டிருக்கிறது என்பதைக் காணலாம். இங்குக் காணப்படும் தொடர்களுள் நீண்ட தொடராகிய "மனவுக் கோப் பன்ன . . . அகவன் மகளே" என்னும் தொடர் இங்கு இப்போது ஆய்வு செய்யப்படுகின்றது.

இத்தொடர் இரண்டு தொடர்களால் ஆனது. ஒவ்வொரு தொடரிலும் தொகைகள் உள்ளன. சாதாரண உரைநடையில் உள்ளது போன்று இல்லாமல் செறிவு நிறைந்து காணப்படுகின்றன.

முதல் தொடர் (1) "மனவுக்கோப்பன்ன" என்ற ஒப்புமைத் தொடர், (2) "நன்னெடுங்கூந்தல் அகவன் மகளே" என்பது. இதனை இரண்டாகப் பகுத்தும் காணலாம். விளித் தொடரைத் தனியாக்கிக் காணமுடியும். எனினும் இவையெல்லாம் இணைந்து ஒரே தொடராகவே உள்ளமை காணத்தக்கது. முதல் தொடருக்குப் பொருள் எழுதும் போது ஐயர் "சங்கு மணியினாலாகிய கோவையைப் போன்ற வெண்மையாகிய" என எழுதுவார். இவரை ஒட்டி ராகவய்யங்கார் (1983:51) "வெள்ளிய' எனக்

கூறுவார். ஆனால் வெண்மையைக் குறிக்கும் சொல் பாட்டில் இல்லாமையால் சோமசுந்தரனார் (1965 : 35) அதுபற்றி எதுவும் கூறவில்லை. "சங்குமணிக்கோவை போன்ற" என மட்டுமே கூறுவார். மனவுக் கோப்பன்ன என்ற உவமையின் காரணமாக வெண்மையைக் கொண்டு வருவதில் தவறு எதுவும் இல்லை என எண்ணலாம். இந்நிலையில் அதையும் எடுத்துக்கொண்டே இத்தொடர் அமைப்பு ஆராயப்படுகின்றது "வெண்மையாகிய" என்றும் "வெண்மையான" என்றும் கூறலாம். இது ஒரு ஒப்புமைத்தொடர் ஆகும். இந்நிலையில் இது கீழ்க்கண்ட மொழியமைப்பைக்கொண்டதாகக் கருதலாம். ஒப்புமைத் தொடர் பெயரெச்சத் தொடரிலிருந்து உருவாவது. மொழியியல் கருத்துப்படி இது பல்வேறு வாக்கியங்களிலிருந்து உருவானது. அதனால்தான் பலவேறு பொருள்களைத் தந்து நிற்கிறது. அதுபற்றி ஆழமாக நான் போகவிரும்பவில்லை. மேலெழுந்த வாரியாகவே இங்கு விளக்கப்படுகின்றது.



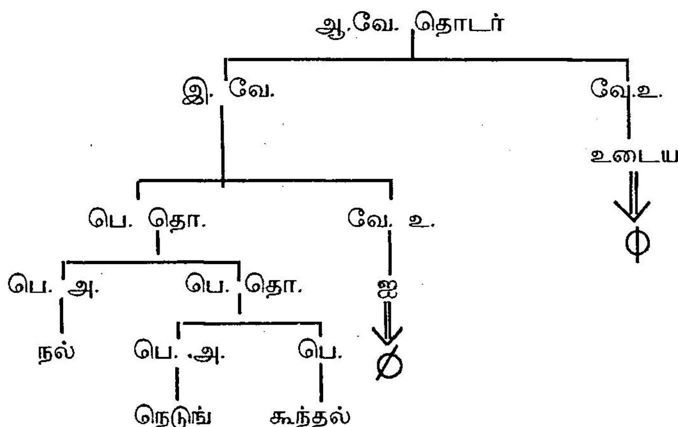
(பெ.எ : பெயர் எச்சம்; பெ.தொ. : பெயர்த் தொடர்; எ.உ: எச்ச உருபு; பெ: பெயர்; பெ.எ.தொ : பெயர் எச்சத் தொடர்; மூ.வே : மூன்றாம் வேற்றுமை; வே.உ : வேற்றுமை உருபு).

இங்கு-ஆல், -ஆகிய, வெண்மை அன்ன/ஆகிய ஆகியவை கெட்டு நிற்பது காண்க.

இரண்டாவது தொடருக்குப் பொருள் எழுதும்போது சோமசுந்தரனார் "நன்மையையுடைய நெடிய கூந்தலையுடைய" என எழுதுவார்.

நன்மையுடைய என்ற அடை கூந்தலுக்குரியதாகவே இங்குக் கருதப் படுகின்றது. ஐயர், நல்ல என எழுத இவர் "நன்மையை உடைய", என எழுதுவார். "நல்ல" என்பதும் "நன்மையையுடைய" என்பதும் அகவன் மகளை அவாவியும் நிற்கலாம். அந்நிலையில், நெடிய கூந்தலையுடைய "நல்ல/ நன்மையுடைய அகவன்மகளே" எனவும் பொருள் கொள்ளலாம். இவ்வாறு இருவகையில் அவாவி நிற்பதை "அண்மை உறுப்பு மயக்கம்" (ambiguous immediate constituent) எனக் கூறலாம் (அகத்தியலிங்கம், 1996; பக்.27). கூந்தல் என்ற தலைமைப் பெயர் இரண்டு பண்புத்தொகைகள் ஒருசேர நின்று அதன் பின்னர் ஆகும் வேற்றுமைத் தொகையையும் உடைய தொடர் எனக் கூறலாம். முதல் பொருளை அடிப்படையாக வைத்து இத்தொடர் அமைப்பின் மொழியமைப்பு தரப்படுகின்றது.

தொடர் - 2

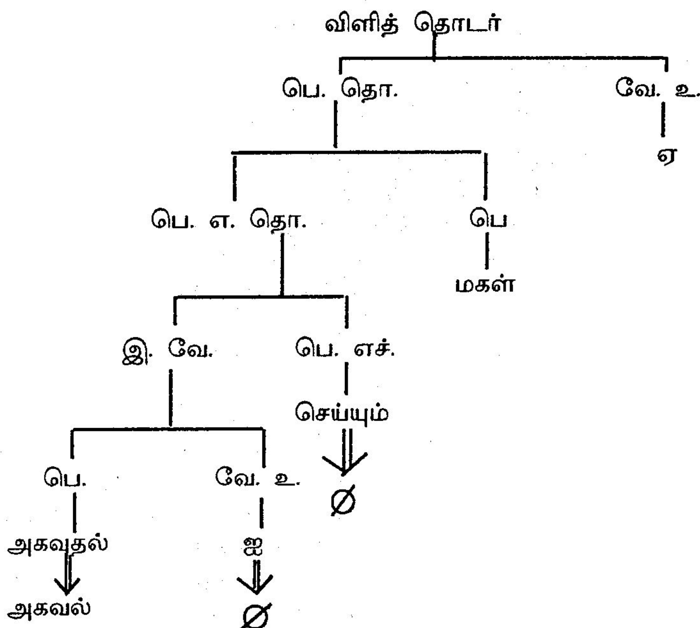


இதன்கண் இரு (நல் கூந்தல்; நெடுங்கூந்தல்) பண்புத்தொகைகளும் இரண்டாம் வேற்றுமைத் தொகையும் ஆறாம் வேற்றுமைத் தொகையும் உள்ளன எனக் கருதலாம். நல், நெடும் என்பவை இங்குப் பெயரடைகளாகக் கொள்ளப்படினும் தமிழ் இலக்கண மரபுப்படி இவற்றைப் பண்புத்தொகையாகவும் கொள்ளலாம். நல், நெடும் என்ற இரண்டும் உம்மைத் தொகையாகவும் உள்ளன. இந்நிலையில் இதன் ஆக்கம் எவ்வாறு ஏற்பட்டது என்றும் இவற்றில் எத்தனை உருபுகள் கெட்டு (ஐ, உடைய) நின்று இத்தொடர் ஒரு செறிவு பெற்ற தொடராக ஆக்கம் கொண்டுள்ளது என்பதும் தெரியவரும்.

இதுபோன்றே "அகவன் மகளே" என்ற தொடரும் தொகை இலக்கணத்தின் அடிப்படையாகத் தோன்றியதுதான். ஐயர் "தெய்வங்களை அழைத்து" என்பதைப் பொருளில் கூட்டியிருப்பது கவனிக்கத்தக்கது. ஐயரைப் பின்பற்றி ராகவ்வையங்காரும் இவ்வாறே

பொருள் கூறுவார். ஆனால் சோமசுந்தரனார் உரையில் இது காணப்படவில்லை. அதற்குரிய சொற்கள் பாடலில் இல்லாத நிலையில் நம்முடைய பொருளிலும் அது கைவிடப்பட்டுள்ளது. இம்மூவருமே தமிழ் இலக்கிய மரபு வழிவந்த இலக்கிய அறிஞர்களாயினும் பாட்டில் ஏற்ற சொற்கள் இல்லாத காரணத்தால் சோமசுந்தரனார் அப்பொருளை விடுத்திருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

தொடர் - 3



இங்கும் இரண்டாம் வேற்றுமைஉருபும் பெயரெச்சமும் கெட்டு நிற்பது காணத்தக்கது. உருபும் பயனும் உடன் தொக்கத் தொகையாக உள்ளது.

செய்யுள்களில் காணப்படும் செறிவு பல்வேறு இலக்கணப் பண்புகளால் கவிஞர்களால் கொண்டு வரப்படுபவை ஆகும். பல்வேறு தொகைகளால் இங்கு இச்செறிவு உண்டாக்கப்பட்டுள்ளது. தொகைகள், உருபும் பயனும் உடன் தொக்கத் தொகைகள், அன்மொழித் தொகைகள், ஆகுபெயர்கள் போன்றவை எல்லாம் செய்யுளின் செறிவுப் பண்புக்கும் பிறவற்றிற்கும் உதவி புரிவனவாகும். இவையெல்லாம் தமிழ் மொழியின் அமைப்பினால் வருவன. மொழி அமைப்பினால் உருவாகுபவை. இதனைத் தொல்காப்பியர் நன்கு உணர்ந்திருந்தார். அதனால்தான் தம்முடைய நூலில் முன்னர்க்கூறியபடி சில நூற்பாக்களில் (இளம். சொல் 406 - 415) மொழியின் இலக்கணத்தை, செய்யுள்மொழியின் இலக்கணத்தைக் கூறிநின்றார். இதுதான் எழுத்து,

சொல் அதிகாரங்களுக்கும் பொருள் அதிகாரத்திற்கும் இடையே உள்ள தொடர்பு, செய்யுளாக்கத்தில் மொழியின் பங்கு, செய்யுளைச் செய்யுளாக்கி நிற்கும் மொழியமைப்பின் (Linguistic structure) இன்றியமையாமை இத்தொடர்பில் அடங்கிக்கிடப்பது. ஒவ்வொரு கவிதையிலும் அல்லது செய்யுளிலும் யாப்பு அமைப்புடன் மொழியமைப்பும் உள்ளது என்ற எண்ணம் தொல்காப்பியருக்குண்டு. அதனால்தான் அம்மொழி அமைப்பை எழுத்திலும் சொல்லிலும் கூறி நின்றார். செய்யுளில் காணப்படும் மொழியமைப்பை விளக்கி நின்றார்.

மேலே காட்டிய பாடலில் காணப்படும் மற்றொரு தொடரும் இந்தத் தொடரைப் போன்றே அமைந்துள்ளது.

" . . . . அவர்
நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே" என்ற தொடரும் செறிவு நிறைந்து பாட்டுக்கு அழகு சேர்த்து நிற்பது. இவ்விரண்டு தொடர்களும் பாடலின் தரத்தையே உயர்த்திவிடக் காணலாம். "அகவன் மகளே, அகவன் மகளே'' எனத் தொடங்கும் போது இருந்த எளிமையான ஒரு போக்கினைச் செவ்வியல் தன்மை கொண்டதாக (Classical) மாற்றிவிடக் காணலாம். எளிய போக்கினை, செம்மையும் செறிவும் செவ்வியல் போக்கும் கொண்டதாக மாற்றிவிடக் காரணமே இத்தொடர்களின் மொழியமைப்பும் அதனால் பெறப்பட்ட செறிவும் தான் எனக் கருதலாம். எளிமையான சொற்களையும் எளிமையான வாக்கிய அமைப்பையும் கொண்டுள்ள இச்செய்யுளில் செறிவு கொண்டு வருவது இத்தகைய இரு தொடர்களே. மனவு என்ற சொல்தான் இப்பாடலில் நமக்குப் புரியாத ஒரே சொல். அத்தனை அளவுக்கு எளிமையான சொற்களையும் எளிமையான வாக்கியங்களையும் வைத்து அருமையான சொல்லோவியத்தைப் படைத்து நிற்கிறார் ஔவை மூதாட்டி. செவ்வியல் இலக்கியத்துக்கு இலக்கணம் கூறப் போந்தவர்கள் எளிமையும் (simplicity)ஆனால் அதே நேரத்தில் ஒரு கண்ணியத்தையும் (dignity) கொண்டு நிற்பது எனக் கூறுவர். இந்தத் தொடர் அத்தகைய பண்பைக் கொண்டதுதான். அகவன் மகளுக்கு மட்டும் இது ஒரு கண்ணியத்தையும் ஒரு கம்பீரத்தையும் அளித்து நிற்கவில்லை. பாடலுக்கும் கண்ணியத்துடன் ஒரு கம்பீரத்தையும் அளித்து நிற்கின்றன இத்தொடர்கள். இது பற்றிக் கூறும் சோமசுந்தரனார் “இது கட்டு விச்சியின் மூப்பையும் அழகையும் எடுத்தோதியவாறாம்” என்பார், கட்டுவிச்சியின் மூப்பும் அழகும் கொண்ட ஒரு ஓவியத்தையே நம்முன் கொண்டுவந்து விடுகிறது இத்தொடர். இந்த செய்யுட் பண்பைக் கொண்ட மொழிப் பண்பைக் குறிக்கும் முகத்தான் தான் "செய்யுள் மொழி" என்ற சொல்லைக் கையாண்டுள்ளார் தொல்காப்பியர்.

'செய்யுண் மொழியால் சீர் புனைந் தியாப்பின்
அவ்வகை தானே அழகெனப் படுமே'

என்பது தொல்காப்பியம் (இளம். பொருள் 537) இதற்கு உரை எழுதப் போந்த இளம்பூரணர் "செய்யுட்குரிய சொல்லினால்" எனப் பொருள்

கூறுவார். ஆனால் பேராசிரியர் 'திரிசொற் பயிலாது செய்யுளுட்பயின்று வரும் மொழிகளாற்' (பேரா. 548) என எழுதுவார். இது பொருந்தாத ஒன்றாகவே உள்ளது. திரிசொல் செய்யுளுக்குரியனவாம் என்பது எச்ச இயலில் கூறப்பட்டது நினைவு கூரத்தக்கது. இதனால் இந்நூலைப் பதிப்பித்தவர்கள், "தெரிசொல் என்றிருத்தல் நன்று" எனக்குறிப்பு ஒன்றைத் தருவர். மேலும் மொழி என்பதற்குச் "சொல்" எனப் பொருள் கூறாது, பேராசிரியர் கூறுவது போன்று மொழி எனக் கூறுவதே பொருத்தம் எனவும் தோன்றுகின்றது. சொல் மட்டும் அல்லாது பிற மொழிப் பண்புகளையும் ஒருங்குசேரக்குறிப்பிடுவதாகக் கொள்ளுவதே பொருத்தமாகும். செய்யுள் அமைப்பு பற்றிக் கூறும்போது அதனைச் செய்யுன்மொழி என எல்லாம் அடங்கக் கூறுவதே நன்று, "செய்யுளுக் குரிய மொழியினால்" எனப் பொருள் எழுதுதல் நன்று. இத்தகைய செறிவு நிலையைப் பற்றிப் பேசும் எஸ்ரா பௌண்ட் மீண்டும் Great literature is simply language charged with meaning with utmost possible degree" (American Critical Essays XX Century, p.11) என்றும் அதனை ஒட்டி, சீனிவாச ஐயங்கார் (1985 : 300) "Poetry (or artistic literature) is written with words; the words are charged with meaning, knotted and carcentrated". எனக்கூறுவதும் குறிப்பிடத்தக்கது. தமிழ் மொழியின் பண்பை நன்கு அறிந்திருக்கும் ஐயங்கார் இவ்வாறு கூறியிருப்பது மிகமிகப் பொருத்தமாகும். இத்தகைய செறிவும் திண்மையும் கொண்டுள்ள செய்யுள் ஆக்கத்திற்குக் காரணம் மொழிக்கூறுகளைச் சரியாகப் பயன்படுத்தி ஆக்கம் செய்வதே என்பதும் அது மொழியமைப்பின் பாற்படும் என்பதும் இந்நிலையில் மொழியமைப்பு என்பது செய்யுளாக்கத்தின் ஒரு பகுதி என்பதும் இதனால்தான் செய்யுளின் வடிவம், பாடுபொருள் போன்றவற்றைப் பரக்கப் பேசும் பொருளதிகாரத்திற்கு முன்னால் வடிவங்களை, பொருள்களை நிர்ணயம் செய்யும் மொழியின் அமைப்பைக் கூறும் எழுத்து-சொல் அதிகாரங்களைப் படைத்து நின்றார் என்பதும் உணரற்பாலதாகும். செய்யுளுக்கு எப்படி யாப்பு வடிவம் வேண்டுமோ அத்தனை அளவுக்கு மொழியாப்பும் வேண்டும் என்பது தொல்காப்பியர் எண்ணமாகும். இதை வற்புறுத்தும் நிலையில்தான் அதிகார வைப்பு முறை காணப்படுகின்றது. தொல்காப்பியர் ஒரு சிறந்த இலக்கண அறிஞரும் அல்லவா?

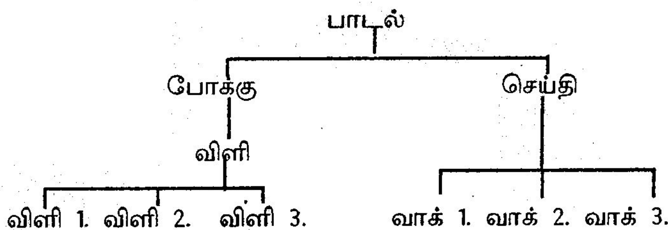
மொழி பிற கலைகளின் கருவிபோன்றதன்று. அதற்கெனத் தனி அமைப்புண்டு, ஆற்றலுண்டு: தனி சக்தியும் தனி வாழ்வும் வரலாறும் உண்டு. அதனுடைய அற்புதமான ஆற்றலையும் சக்தியையும் எத்தனை அளவுக்குக் கவிஞன் பயன்படுத்துகின்றானோ அத்தனை அளவுக்குத் தான் வெற்றியும் பெறமுடியும். ஒரு கவிஞனின் வெற்றியும் தோல்வியும் அவன் கவிதையில் கையாளும் மொழியின் அமைப்பையும் அழகையும் பொறுத்துத்தான் அமையும். அது ஒரு சாதாரண கருவி போலல்லாமல் கவிதையின் அங்கமாகவே ஆகிவிடுகின்றது. அங்கமாக மட்டுமல்லாமல் பிரித்தறிய முடியாத அளவுக்கு இரண்டறக் கலந்துவிடுகின்றது. இதில் பிறந்த தத்துவம் தான் "organic form" என்ற தத்துவம். இந்நிலையில்

இது கவிதையின் பாடு பொருளுக்கு ஒப்ப, இன்னும் சில நிலையில் பாடு பொருளை விடவும் முக்கியமானது என்று கூறும் அளவுக்குக் கவிதையாக்கத்தில் இதன் பங்கு உள்ளது. அரிஸ்டாட்டில் போன்றவர்கள் பாடு பொருள்தான் சிறந்தது என்று கூறிச்சென்றாலும் பின்னர் வந்த ஹொராஸ் போன்றவர்கள் இரண்டுமே முக்கியமானவை எனக் கூறிப் போந்தனர். உருவ இயலாளர்கள் (Formalists) இன்னும் ஒரு படி மேலே சென்று "உருவமே எல்லாம்" எனக் கூறிநின்றனர். இது பற்றிக் கூறும் ஆஸ்கார் ஒய்லட் (Oscar Wilde 1854 - 1900), "Form is everything; It is the secret of life". "Start with the worship of form and there is no secret in art that will not be revealed to you" எனக்கூறுவார். கவிதையில் காணப்படும் ஒவ்வொரு அங்கமும் கவிதையின் அழகுக்கு மெருகு ஊட்டி நிற்பது என்று சொன்னால் அது மிகையன்று. கவிதைகளில் காணப்படும் வாக்கியங்கள், அவற்றில் காணப்படும் சொற்கள், சொற்களில் காணப்படும் உருபன்கள், எழுத்துகள், எழுத்துகளில் காணப்படும் ஒலிகள், இடைச் சொற்கள், ஒலிநிறுத்தங்கள் போன்ற இன்னோரன்ன ஒவ்வொன்றும் ஓராயிரம் கதைகள் பேச வல்லவை.

பேட்டர் (Walter Horatio Pater, 1830 - 94) கவிதைகளில் காணப்படும் மொழி நிலை மிகத்துல்லியமாக ஆராய்வதற்குரியது என்பர். "It needs a serious study weighing the precise power of every phrase and word as though it were precious metal" என்பது அவர் கூற்று. (Wimsatt and Brooks, ibid. p.489) இதைத்தான் தொல்காப்பியர் செய்து நின்றார்.

எனவே, கவிதையில் மொழியின், மொழியமைப்பின் பங்கு நன்குத் தெரியவரும். கவிதையின் கருவியாக மட்டுமல்லாமல் கவிதையின் ஒரு அங்கமாகப் பிரிக்கமுடியாத ஒரு பிரிவாக அது உள்ளது என்பது நன்கு விளங்கும். இதனைத் தொல்காப்பியர் நன்கு அறிந்திருந்தார். இதனால் தான் செய்யுளின் அங்கமாகத் திகழும் மொழியமைப்பை எழுத்து, சொல் என்ற இரு அதிகாரங்களிலும் கூறிச் சென்றார்.

மேலே நாம் எடுத்துக் கொண்ட ஔவையாரின் பாடலைச் சிறிது ஆராய்ந்து பார்த்தாலும் அதில் காணப்படும் ஒவ்வொரு மொழியமைப்பு அங்கமும் குறிப்பாக வாக்கிய அமைப்பு எத்தனை அளவுக்குப் பாடலுக்கு மெருகூட்டி நிற்கின்றது என்பது விளங்கும். இப்பாடலின் மொழி அமைப்பைக் கூர்ந்து நோக்கும்போது இது மூன்று ஒரே மாதிரியான விளிகளையும் ஒரு முகப்போக்கில் அமைந்துள்ள மூன்று எளிய வாக்கியங்களையும் கொண்டுள்ளமை தெரியவரும். இதனைக் கீழ் வருமாறு காட்டலாம்.



பாடல் தொடங்கும் முறையே உள்ளத்தைக் கவர்ந்து இழுக்கும் பாணியில் அமைந்துள்ளது.

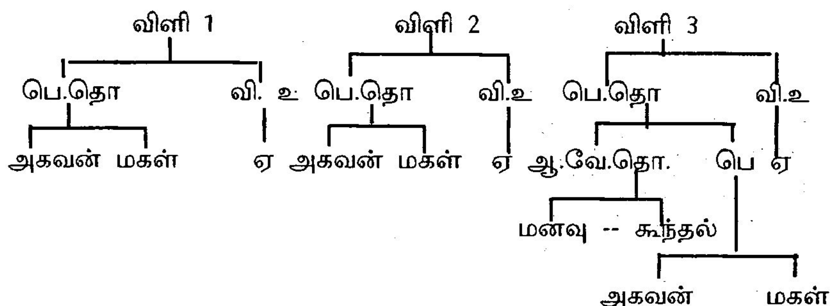
முதல் இரண்டு விளிகளும் இரண்டு இரண்டு சொற்களால் (சீர்களால்)ஆனவை. மூன்றாவது விளி முன்னர்க் கூறியபடி ஒரு சிறந்த தொடராக உள்ளது. 'அகவன் மகள்' என்ற தொடருக்கு அல்லது பெயர்த் தொடரை, அவாவி நிற்கும் ஆறாம் வேற்றுமைத் தொகையைக் கொண்டுள்ளது நீண்ட ஒரு விளித்தொடர்.

இத்தகைய நிலையைச் சங்க இலக்கியங்களில் காணமுடியும். இரண்டு விளிகள் ஒரேமாதிரியாக இருக்க மூன்றாவது விளி அடையெடுத்து நின்று அழகு செய்யும் ஒரு உத்தியைச் சங்க இலக்கியங்களிலும் பிற இலக்கியங்களிலும் காணமுடியும். புறநானூற்றில் காணப்படும் "பல்சான்றீரே பல்சான்றீரே" எனத் தொடங்கும் மூன்று பாடல்களும் (195,246,301) இத்தன்மையினவே, மட்டுமன்றி வேறு இலக்கணக் கூறுகளிலும் இப்பண்பைக் காணலாம். "நிலத்தினும் பெரிதே, வானினும் உயர்ந்தன்று, நீரினும் ஆரளவின்றே" என்ற தொடர்களிலும் 'பெரிதே', 'உயர்ந்தன்று' எனப் பயனிலைகள் இருக்க மூன்றாவது உள்ளதில் 'ஆர்' என்ற சொல்லில் இணைந்து 'ஆரளவின்றே' என நிற்பதும் காணத்தக்கது. (அகத்தியலிங்கம், 1996) இவற்றைப்போன்றே

"நோமென் னெஞ்சே நோமென் னெஞ்சே
. . . .
. . . . .நோமென் னெஞ்சே

போன்ற (குறு.4) பாடல்களிலும் இப்பண்பு காணப்படுகின்றது. இத்தகைய எடுத்துக்காட்டுகள் பலவற்றை அடுக்கிக் கொண்டே போகலாம். சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் 'வாயிலோயே, வாயிலோயே; அறிவறைப் போகிய. . . . வாயிலோயே' என்பதும் இத்தகையதே. இந்த நிலையில் ஔவையார் இத்தகைய ஈர்ப்பு சக்தி கொண்ட விளித் தொடர்களை இணைத்துப் பாடலைத் தொடங்குகிறார். பாடலின் வெற்றி நிச்சயம் என்ற அளவில் இப்பாடலின் மொழியமைப்புக்குக் கட்டியம் கூறுவது போன்றமைந்துள்ளன இவ்விளித் தொடர்கள், இவ்விளித் தொடர்கள் அமைப்பு நல்ல ஒரு ஒருமுகப்போக்கைக் கொண்டு(symmetry)காணப்படுகின்றது. முதல் இரண்டும் ஒரே நிலையில் இருக்க மூன்றாவது உள்ளது சிறிது மாறி உள்ளமைக்குக் காரணம்

வாசகர்களுக்கு உண்டாகும் சலிப்பினைப் போக்குவதற்காகவே (அகத்தியலிங்கம், மு. ப.11). கீழே வரும் இவற்றின் அமைப்பு இப்பண்பு களை நன்குக் காட்டும் (இவற்றின் விரிந்த அமைப்பு முன்னரே காட்டப் பட்டுள்ளது),



முதல் இரண்டும் ஒன்றாக இருக்க மூன்றாவதில் ஒரு நீண்ட பெயர்த்தொடர் (ஆறாம் வேற்றுமை உருபும் பயனும் உடன் தொக்கத் தொகை) இருப்பதுவே இவைகளிடையே உள்ள வேற்றுமை.

இவ்வாறு சலிப்பைப் போக்குவதற்காக உள்ள ஒரு சந்தர்ப்பத்தை மிக நன்றாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டார் ஔவை மூதாட்டி. அகவன் மகளின் அழகையும் மூப்பையும் சுட்டிக்காட்டி அவளுக்கு உரிய ஒரு கண்ணியத்தையும் கம்பீரத்தையும் கொடுத்துவிட்டார்.

விளிச் சொற்களை இத்தகைய ஒரு நிலைக்குப் பயன்படுத்துவது தமிழ் இலக்கிய உலகில் காணக்கிடக்கும் ஒரு உத்தியாகும். இதனைச் சங்க இலக்கியங்களில் மட்டுமன்றி இறைவனை ஏத்தும் பாடல்களிலும் ஏராளமாகக் காணலாம். விளிச் சொற்களாலேயே பாடலை ஆக்கி மகிழ்ந்தனர் ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் பிறரும்.

இவற்றை அடுத்து வருவன ஒரே மாதிரியான வாக்கியங்கள். இரண்டு வாக்கியங்களா? இல்லை மூன்று வாக்கியங்களா? என்பதில் அறிஞர்களிடையே கருத்து வேறுபாட்டைக் காணலாம். ஐயர் மூன்று வாக்கியங்களாக எடுப்பார். மூன்றாவதாக உள்ள வாக்கியத்துக்கு, 'பாடுக' என்ற பயனிலையை வருவித்துக் கொள்ளுவார். ராகவ்வையங்காரும் "அவர் நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே இன்னும் பாடுக" என எழுதுவதால் ஐயரை ஒட்டியே மூன்று வாக்கியங்களாக எடுத்திருப்பது தெரியவரும். ஆனால் சோமசுந்தரனார் மூன்றாவது வாக்கியத்தில் 'பாடுக' என்பதைக் கூறாமலேயே 'அப்பாடல் எதுவெனில் அவருடைய நன்மை மிக்க நெடிய குன்றத்தைப் பாடிய அப்பாட்டே' எனக்கூறி விட்டு விடுவார். எனினும் இவர் இரண்டு வாக்கியங்களாகவே எடுத்துள்ளார் என எண்ணலாம்.

எப்படியிருப்பினும் இவ்வாக்கியங்கள் ஒரே மாதிரியான அமைப்புள்ள ஒருமுகப் போக்கைக் கொண்டுள்ள வாக்கியங்கள். எழுவாய் வெளிப்படையாக இல்லாத வாக்கியங்கள். அது ஒரு ஒற்றுமை. நீ என்ற சொல் இவற்றின் எழுவாய் எனக்கருதலாம். பயனிலை அனைத்தும் 'பாடுக' என்ற ஒரே வியங்கோள் வினையால் ஆனவை. அவற்றை யொட்டி அனைத்திலும் 'பாட்டு' என்ற ஒரே இரண்டாம் வேற்றுமைச் சொல், ஐ உருபின் வீழ்ச்சி. இந்நிலையில் பல நல்ல பாடல்களில் காணப்படும் ஒருமுகப் போக்கு இதன் கண்ணும் காணப்படுகின்றது. இம்மூன்று வாக்கியங்களின் புதைநிலை அமைப்பைக் கீழ்வருமாற்று காட்டலாம் (புதைநிலைக்கு முந்திய நிலையே இங்குத் தரப்படுகின்றது)

வா. 1

எ — ப.தொ

நீ ⇓ ∅ — இ.வே. + ஏ — பாடுக

பெ. — உ.

பாட்டு — ஐ ⇓ ∅ — ஏ

வா. 2

எ — ப.தொ

நீ ⇓ ∅ — இ. வே.+ ஏ. — வி. தொ.

பெ. — உ. — வி .அ — ப

பாட்டு — ஐ ⇓ ∅ — ஏ — இன்னும் — பாடுக

வா. 3

ஏ. — ப.தொ.

நீ ⇓ ∅ — இ.வே.+எ — வி.தொ

பெ. தொ. — உ — வி. அ — ப

பெ. எ — பெ — ஐ ⇓ ∅ — இன்னும் ⇓ ∅ — பாடுக

அவர் நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய — பாட்டு — ஏ

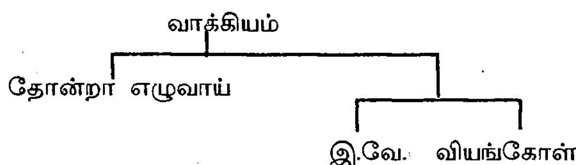
இவ்வாக்கியங்களை நோக்கின் இவை மூன்றும் ஒரே மாதிரியான வாக்கிய அமைப்பைக் கொண்டுள்ளமை புலனாகும். எல்லா வாக்கியங்களும் (எழுவாய்) + ஐ. வேற்றுமை - ஏ பயனிலை, என்ற பொதுவான அமைப்பையே கொண்டுள்ளன. முதல் வாக்கியம் அதே

நிலையைக் கொண்டிருக்க இரண்டாவது வாக்கியத்தில் இன்னும் என்ற வினையடை கூடுதலாக நிற்க மூன்றாவது வாக்கியத்தில் அத்துடன் பாட்டு என்பதன் அடையாக "அவர். . பாடிய. . ."என்ற பெயரெச்சத் தொடர் கூடுதலாக நிற்கக் காணலாம். மூன்றாவது வாக்கியத்தில் 'இன்னும்' என்ற வினை அடை பாடலில் இல்லையாயினும் ஐயர் ஐயங்கார் இருவரும் வருவித்துக் கூறியதன் அடிப்படையில் தான் இங்கும் அது புதை நிலையில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்நிலையில் இப்பாடலின் கண் மூன்று விளித்தொடர்களும் மூன்று வாக்கியங்களும் உள்ளன. இது பாடலின் சமன் நிலையைக் காட்டும். பாடு பொருளின் முக்கியத்துவத்தைக் குறைத்து விடாத நிலையில் விளித் தொடர்கள் கையாளப்பட்டுள்ளன.

விளித் தொடர்களைப் போன்றே வாக்கியங்களின் அமைப்புக்களும் திரும்பத் திரும்பக் கூறும் உத்தியும் அமைந்துள்ளன. இரண்டு விளித் தொடர்கள் ஒரே மாதிரியாக இருக்க மூன்றாவது விளித்தொடர் ஒரு பெயர்த் தொடரைக்கூடுதலாகக் கொண்டு வந்துள்ளமை முன்னரே கூறப்பட்டது.

இது போன்றே இங்கும் முதல் வாக்கியத்தில் உள்ளதை விடக் கூடுதலாக ஒரு சொல்லை இரண்டாவது வாக்கியம் பெற்றிருக்க மூன்றாவது வாக்கியம் மேலும் ஒரு பெயர் எச்சத் தொடரைக் கொண்டுள்ளது. ஒரே மாதிரியான வாக்கிய அமைப்பைக் கொண்டு (தோன்றா எழுவாய் இரண்டாம் வேற்றுமைத் தொடர், வியங்கோள் வினைமுற்று) ஒருமைப் பாடுடனும் ஒரு முகப் போக்குடனும் நிற்கும் நிலையில் பாடல் சிறந்து விளங்குகின்றது.



இதுபோன்றே இவற்றில் எல்லாம் 'பாட்டு' என்ற ஒரே சொல்லை 'ஐ' வேற்றுமைச் சொல்லாகக் கொண்டு உள்ளத்தில் பதிய வைப்பதும் ஓசையில் ஒரே தன்மையைக் கொண்டு அவை மீண்டும் மீண்டும் வருவதும் கவனிக்கத் தக்கவை. பாட்டே, பாட்டே, பாட்டே என ஏகார இடைச் சொல்லுடன் இணைந்து எழில் ஓவியமாகத் திரண்டு ஒரு முகப் போக்கும் ஒருமைப்பாடும் கொண்டு திரண்டு நிற்பதும் மகிழ்ந்து பாராட்டுதற்குரியவை. "பாட்டையே பாடுக" என்பதை மாற்றி 'பாடுக பாட்டே', 'பாடுக பாட்டே' என்பதுடன் இறுதியடியில் 'பாடுக' என்பதைக் கெடுத்து அதே ஓசையமைப்பையும் ஒரு முகப் போக்கையும் கொண்ட"பாடிய" என்பதைப் பயன்படுத்தி"அவர் நன்னெடுங்குன்றம் பாடிய பாட்டே" என மாற்றி, பாடலுக்கு மெருகேற்றி உள்ளங்களைக்

கொள்ளை கொள்ளுவதும் எத்தனை அளவுக்கு மொழியமைப்பினைப் பயன்படுத்தி லாவகமாகப் பாடலை முடித்து நிற்கிறார் என்பதும் அம்மையாரின் கவித்துவத்துக்குக் கட்டியம் கூறி நிற்கின்றன.

பாடலின் தொடரியல் அமைப்புகள்தான் மிகச்சிறந்து ஒளியேற்றி நிற்கின்றன என்றால் பாடலில் வரும் சொற்களும் மிக அருமையாக உள்ளன. "மனவுக்கோப்பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல்" என்ற தொடரில் காணப்படும் சொற்கள் உண்மையிலேயே அத்தொடருக்கு மெருகூட்டி நிற்கின்றன. இத்தொடர் பாடலின் செவ்வியல் தன்மைக்கு அடித்தளம் என்று குறிப்பிடப்பட்டது. தொடர் அமைப்பும் அதன்கண் காணப்படும் சொற்களும் இப்பண்புக்குப் பின்னணியாகும். மனவு, கோப்பு, நல், நெடும், கூந்தல் ஆகிய சொற்கள் பொருள் ஒற்றுமையையும் ஒலி ஒற்றுமையையும் கொண்டு தொடருக்கு மெருகூட்டி நிற்கின்றன. இது போன்றே அவற்றின் முறை வைப்பும் உள்ளன. நல் நெடு என்பவற்றை நடுவிலே வைத்து, கோப்பையும் கூந்தலையும் முன்னும் பின்னும் வைத்து நிற்கிறார் அம்மையார். கோப்பும் தொடுக்கப்பட்டதுதான். கூந்தலும் தொடுத்ததுதான் (பின்னப்பட்டது). ஔவையாருக்கு இந்தத் தொடரில் அலாதியான பிரியம். நல் என்ற சொல்லை நடுவிலே இட்டு அது கூந்தலுடன் அவாவி நிற்பதுடன் அகவன் மகளே என்பதுடனும் அவாவி நிற்கச் செய்து "நல்ல நெடிய கூந்தல்" என்ற பொருளையும் "நெடிய கூந்தலையுடைய நல்ல அகவன் மகளே" என்ற இரு பொருளையும் தருமாறு வைத்து நிற்கிறார் என்பது முன்னரே கூறப்பட்டது. (பார்க்க, அகத்தியலிங்கம். மு. 28, 1996) பொருத்தமான சொற்களைப் பொருத்தமான முறையில் அமைத்து நிற்பதுதான் சிறந்த கவிதை என்பார் காலரிட்ஜ்.

"Good prose - is Proper words in their Proper Places"

"Good verse - is the most Proper words in their Proper places"

என்பது அவர் கூற்று.

இப்பாடலின்கண் உள்ள அடிகள் ஐந்துதான். இவற்றை வைத்துக் கொண்டு மிக அருமையான பாடலை வகுத்த பெருமை அவ்வைபிராட்டிக்கு உண்டு. இது இதன் பாடுபொருளால் கை கூடிற்றா? இல்லை இதன் அமைப்பினால் உருவாயிற்றா? என ஆராய்ந்து பார்ப்பது நம் கடமையாகும். இதன் பாடுபொருள் "தோழி அறத்தொடு நின்றது." இன்னும் தெளிவாகச் சொன்னால் கட்டுவிச்சியிடம் தோழி தலைவன் குன்றத்தைப் பாடச் சொல்லுவதுதான்.இந்தப் பாடுபொருளை வைத்துக்கொண்டு ஒரு அருமையான பாடல் எழுந்திருக்கிறது என்றால் அதற்கு மிக முக்கியமான காரணம் இப்பாடலின் மொழியமைப்புதான் என நிச்சயமாகக் கூறலாம். விளி என்ற ஒரு இலக்கணக் கூற்றையும் வியங்கோள் என்ற மற்றொன்றையும் வைத்துக்கொண்டு அவற்றை நாசூக்காகவும் லாவகமாகவும், சிலவற்றைக் கூட்டியும் குறைத்தும் ஒரு முகப்போக்குடன் பயன்படுத்தி நிற்கிறார். ஐந்து அடிகளில் இரண்டரை அடிகள் விளித்தொடர். மீதியுள்ள அடிகளில் வியங்கோள்வினையின் விளையாட்டு. அவற்றின் உள்ளே செறிவு மிகுந்த செவ்வியல் பண்பு காட்டி நிற்கும் இரண்டு அருமையான பெயர்த் தொடர்கள்.

தமிழ்ச் செய்யுட்களில் இலக்கணக் கூறுகள் காட்டும் விந்தைகள் ஏராளம். அதே போன்று சில வகை வாக்கியங்கள் காட்டும் வர்ண ஜாலங்களும் அவை கொண்டுவந்து கொட்டும் உணர்ச்சிகளும் ஏராளம். விளித்தொடர்களுக்கு இருக்கும் வீறும் விறுவிறுப்பும் உள்ளத்தைக் கவரும் பண்பும் குறிப்பிடத்தக்கவை (அகத்தியலிங்கம் 1997)

"அம்மையே அப்பா ஒப்பில்லா மணியே
அன்பினில் விளைந்த ஆரமுதே"

(திருவாசகம், பிடித்தபத்து)

என்ற மணிவாசகரின் விளிச்சொற்கள் எத்தனை பேருக்கு ஒளியூட்டி நிற்கின்றன! இதுபோன்றே செந்தமிழ்க் காப்பியமாம் சிலப்பதிகாரம் தரும்

"மாசறு பொன்னே வலம்புரி முத்தே
காசறு விரையே கரும்பே தேனே" (காதை - 2)

போன்ற அடிகள் எத்தனை பேரை எங்கெல்லாம் அழைத்துச் சென்றனவோ!

"பிள்ளைக் கனியமுதே - கண்ணம்மா
பேசும் பொற்சித்திரமே
அள்ளி அணைத்திடவே - என் முன்னே
ஆடிவரும் தேனே"

(கண்ணம்மா என் குழந்தை)

என்ற பாரதியின் விளித் தொடர்கள் எங்கெல்லாம் எக்காளம் இடுகின்றன! இவ்வாறு அடுக்கிக் கொண்டே போகலாம். இத்தகைய விளிச் சொற்களின் ஆட்சி தமிழ் மொழிக்கு மட்டுமே சொந்தமன்று

"Et tu (you too)

என்பதற்கும்

"Et tu Brute"

என்பதற்கும் இடையே உள்ள வேற்றுமையை ஷேக்ஸ்பியர் நன்கு அறிந்திருந்தார். ஒரே மகனை இழந்து சோகத்தின் உச்சியில் சென்ற ஆங்கிலக் கவிஞன் எமர்சனுக்குக் கைகொடுத்து நின்றதும் விளித்தொடர் கள்தான்.

"Oh my son Absalom
my son my son, Absalom
Would God I had died for thee
Oh Absalom, my son, my son,"

Threnody

இத்தகைய விளிச் சொற்களின் கவித்துவ ஒளி ஊட்டும் பண்பினை ஔவை பிராட்டியும் அறிந்திருந்தார். இதனால்தான் மிக அருமையாக விளித்தொடரை மிக லாவகமாகப் பயன்படுத்தி அற்புதமான பாடல் ஒன்றை அவரால் ஆக்கித்தர முடிந்தது. பாதிச் செய்யுள் வரை பரந்து கிடக்கும் இத்தொடர்களையடுத்து வியங்கோளைப் பயன்படுத்தி நிற்கிறார் அவர்.

சில வகை வாக்கியங்களுக்குச் சில பண்புகள் உண்டு. உணர்ச்சி மிகுந்த உள்ளங்களை உருவாக்கும் சக்தி அவைகளுக்குண்டு.

"வெள்ளையனே வெள்ளையனே
வெளியேறு வெளியேறு"

போன்ற கோஷங்களுக்கு உருக்கொடுப்பது விளியும் முன்னிலை வினைகளும் தான். முன்னிலைக்கெனச் சில பண்புகள் உண்டு.

"வாராய் வாராய் வெண்ணிலாவே"

போன்ற பாடல்கள் இன்னும் வாழ்கின்றன.

"கொங்குதேர் வாழ்க்கை அஞ்சிறை தும்பி
காமம் செப்பாது கண்டது மொழிமோ"

என்ற விளியும் முன்னிலையும் எங்கெல்லாம் ஒலித்தது? யாரையெல்லாம் மோதவிட்டது. இத்தகைய வாக்கியங்கள் இங்கு மட்டுமா ஒலித்தன. ரோம் நகரத்திலும் அல்லவா ஒலித்தது!

"Friends Romans Country men lend me your ears"

என்ற உள்ளத்தைச் சுண்டி இழுக்கும் நாடகப் பேராசான் ஷேக்ஸ்பியர் வரிகளை அறியாதார் யாரே! விளியின் ஒளியை வியங்கோளின் வேகத்தை (முன்னிலையில் வருவது) நன்கு அறிந்திருந்தார் ஔவையார். அதனால் தான் இவை இரண்டையும் இணைத்து ஐந்து வரிகளில் இருபத்து மூன்றே சொற்களில்

"அகவன் மகளே அகவன் மகளே
மனவுக்கோப் பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல்
அகவன் மகளே பாடுக பாட்டே
இன்னும் பாடுக பாட்டே அவர்
நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே"

அற்புதமான பாடலை ஆக்கித் தந்துள்ளார். கவிதையாக்கத்தில் இலக்கணக் கூறுகள் ஆற்றும் பணி அதாவது மொழியமைப்பு ஆற்றும் பணி மிக முக்கியமானது. (அகத்தியலிங்கம் 1996). இதைத் தொல்காப்பியர் நன்கு அறிந்திருந்தார். ஒரு பாடலின் ஆக்கத்திற்கு இலக்கணக் கூறுகள் எத்தனை அளவுக்குத் துணைபுரிகின்றன என்பது அவருக்குத் தெரிந்திருந்தது. அவர் தான் கவிஞரும் ஆயிற்றே!

"முன்னிலை யாக்கல் சொல்வழிப் படுத்தல்
நன்னயம் உரைத்தல் நகைநனி உறாஅ
அந்நிலை யறிதல் மெலிவுவிளக் குறுத்தல்
தன்னிலை யுரைத்தல் தெளிவகப் படுத்தலென்று
இன்னவை நிகழும் என்மனார் புலவர்"

(பொரு. இளம்.98)

என ஒரே இலக்கணக் கூற்றைத் (தொழில் பெயர்) வைத்துக் கொண்டு மிக அருமையான சூத்திரம் ஒன்றை ஆக்கியுள்ளார். "ஆடி நிழலின் அறியத் தோன்ற" சூத்திரம் ஒன்றைச் செய்தவராயிற்றே! இதனால் தான் பலவேறு இலக்கணக் கூறுகளின் ஆக்கத்தையும் அமைப்பையும் போக்கையும் பொலிவையும் எழுத்து-சொல் ஆகிய இரு அதிகாரங்களில் கூறி அவற்றால் உருவாகும் செய்யுளையும் அதன் பல்வேறு பிறபண்பு களையும் பொருளதிகாரத்தில் கூறி நின்றார். இதுதான் இவற்றிடையே உள்ள தொடர்பு. இதுதான் அவருடைய ஒருங்கிணைந்த பாவியல் கோட்பாடு. பாவியல் என்பது பாவின் உருவ ஆக்கத்தையும் பாடுபொருளைச் சுமந்து நிற்கும் மொழியாக்கத்தையும் அமைப்பையும் (யாப்பு) பாடு பொருளையும் உள்ளடக்கியது என்பது தான் அவருடைய ஒருங்கிணைந்த கோட்பாடு. செய்யுள் அல்லது பா என்பது யாப்பு என்று இன்று அழைக்கப்படும் ஓசையையும் அதன் வடிவத்தையும் மொழியமைப்பையும் பாவியலில் பேசப்படும் பிறவற்றையும் கொண்டவையே என்பதுதான் தொல்காப்பியத்தின் கோட்பாடு. இவற்றுள் அது மொழியமைப்பை எழுத்து, சொல் அதிகாரங்களிலும் பிறவற்றைப் பொருளதிகாரத்திலும் கூறிப்போந்தது. மொழியமைப்பு என்பது ஏதோ பாவியலின் உதவிக்கு (hand maid) நிற்கின்றது என்பதன்று அவர் எண்ணம். எத்தனை அளவுக்கு யாப்பு இன்றியமை யாததோ அத்தனை அளவுக்கு, இன்னும் சொல்லப்போனால் அதை விடவும் (பின்னர் இது பற்றிக் கூறப்படும்) இன்றியமையாத, பிரிக்க முடியாத ஒரு பகுதி. எனவே மொழியமைப்பின் விவரணம் (description) இன்றியமையாத ஒன்று. தனி ஒரு பிரிவாகஅது வளர்ந்துவிட்ட போதிலும் பாவியலின் ஒரு பகுதியாகவே செய்யுளைப் பொறுத்த மட்டில் உள்ளது என்பதும் அவர் கொள்கை. பேச்சு மொழிக்கும் அது பொருந்தலாம். ஆனால் செய்யுள் அமைப்புக்கும் அது இன்றியமையாத ஒன்று ஆகும்.

செய்யுளின் முக்கியமான ஒரு பகுதி யாப்பு (Meter). யாப்பின் உயிர் ஓசை. இதுதான் கவிதையைப் பிற இலக்கிய வகைகளிலிருந்து பிரித்துக்காட்டுவது. இந்த ஓசை நயத்தையும் அதன் பல்வேறு கூறுகளையும் ஓசைக்குரிய செய்யுள் அமைப்பையும் வேறு பல கூறுகளையும் கூறுவது தான் யாப்பு வடிவம். கவிதையைக் கவிதை யாக்குவது இதுதான் என்று கூடச் சொல்லும் அளவுக்கு முக்கியம் வாய்ந்தது. இதனால்தான் தன்னுடைய செய்யுளியல் முதல் சூத்திரத்தில் முதல் பகுதியிலேயே இது பற்றிக் கூறிச்சென்றார்.

"மாத்திரை யெழுத்தியல் அசை வகை எனாஅ
யாத்த சீரே அடி யாப்பெனாஅ
மரபே தூக்கே தொடை வகை எனாஅ
நோக்கே பாவே அளவியல் எனாஅ"

என்ற நான்கு வரிகளிலும் காணப்படும் உறுப்புகளில் பல உறுப்புகள் செய்யுளின் ஓசையைக் காட்டும் உறுப்புகள். இவற்றுள் யாப்பு, மரபு,

நோக்கு ஆகியவை ஓசை யொழிந்த வேறு வேறு பண்புகளைக் கொண்டுள்ளவை ஆயினும் ஓசையையும் உள்ளடக்கியவையே எனக் கருதலாம். இவை தவிர வண்ணம், இயைபு, இழைபு ஆகியவையும் ஓசையின் பாற்படும் என எண்ணலாம்.

தொல்காப்பியரது இந்தச் சூத்திரம் தொல்காப்பியச் சூத்திரங்களிலேயே மிக மிக முக்கியமான சூத்திரம். பொருளதிகாரம் இதனை மையமாக வைத்து ஆக்கப்பட்டது (பொற்கோ 1994 : 135). இது முற்றிலும் சரியானதே. ஆனால் இது பொருளதிகாரத்திற்கு மட்டும் உரியதன்று. எழுத்து சொல் ஆகியவற்றிற்கும் இது நுழைவாயிலாக அடிப்படையாக அமைந்துள்ளது. தொல்காப்பியரது நூல் முழுமைக்கும் இதுதான் நுழைவாயில்.எழுத்தும் சொல்லும் வழக்குக்கும் செய்யுளுக்கும் உரிய மொழி பற்றிப் பேசுவது இங்கு நினைவு கூர்தற்குரியது. மட்டு மன்றி வழக்கிலிருந்து வேறுபட்டுச் செய்யுளில் மட்டுமே காணப்படும் மொழிப் பண்புகளைப் பற்றியும் அவை பேசுகின்றன. தொல்காப்பியப் பாயிரமும் இதனை மிகத் தெளிவாகக் கூறுகிறது.

"வழக்குஞ் செய்யுளும் ஆயிரு முதலின்
எழுத்துஞ் சொல்லும் பொருளும் நாடி"

என வழக்கையும் செய்யுளையும் கொண்டு எழுத்தையும் சொல்லையும் பொருளையும் ஆக்கினார் என எண்ணலாம். எழுத்தையும் சொல்லையும் கூறுவதற்கும் செய்யுளையும் கொண்டார் எனக் கருதலாம்(வழக்கைக் கொண்டு எழுத்தையும் செய்யுளைக் கொண்டு பொருளையும் எனப் பொருள் கொள்ளலாகாது).

ஒரு செய்யுளை நன்கு ஆராய்ந்து பார்த்தால் அது இரண்டு வடிவங்களைக் கொண்டது என்பது புலனாகும்(1) யாப்பு வடிவம் என நாம் கருதும் ஓசையைத் தரும் வடிவம் (2) பொருளை விளங்க வைக்கும் மொழி வடிவம் அல்லது செய்யுளில் காணப்படும் மொழியமைப்பு வடிவம். இங்கு இவை பற்றி நன்றாகப் புரிந்து கொள்ளுவதற்கு வேறு சில செய்திகளையும் நாம் கூறியாக வேண்டும். இவை இரண்டும் கவிதையில் காணப்படுகிற இருபண்புகளை வைத்து இரண்டாகப் பிரித்து ஆராயப்படுகின்றனவேயன்றி அவை இரண்டும் தனித் 'தனியாகச் செய்யுளில் அல்லது கவிதையில் இருப்பதில்லை. ஏதோ இரண்டு வெவ்வேறான பகுதிகள் கவிதையில் இருந்து வெவ்வேறான பண்புகளைக் காட்டுகின்றன என எண்ணுவது தவறு. எடுத்துக் காட்டாக ஔவையாரின் மேலே காட்டப்பட்ட பாடலின் முதல் அடி இது.

"அகவன் மகளே அகவன் மகளே"

இந்த நான்கு சொற்களும் விளிப் பொருளையும் தருகின்றன. ஒரு அடியில் காணப்படும் அகவல் ஓசையையும் தருகின்றன. இதை எப்படி கவிஞன் சாதிக்கிறான்? குறிப்பிட்ட ஒரு பொருளைத் தரும் மொழிக்

கூறுகளை அல்லது மொழி அமைப்பைக் குறிப்பிட்ட ஒரு ஓசையைத் தரும் யாப்புவடிவத்துடன் பொருத்தி அமைக்கிறான்.

புளிமா புளிமா புளிமா புளிமா

வாய்ப்பாட்டோடு அல்லது அந்த குறிப்பிட்ட சட்டத்தில் (frame) இசையுடன் பொருந்தி அமையுமாறு மொழியமைப்பை ஆக்கிக் கொள்ளுகிறான். இந்த நிலையில் அது யாப்பு வடிவத்தையும் கொண்டு வந்துவிடுகின்றது. பொருள் அமைப்பையும் தக்க வைத்துக்கொள்ளுகின்றது. இவ்வாறு குறிப்பிட்ட ஒரு ஓசைச் சட்டத்தோடு பொருந்தி நின்று பொருளைத் தரும் மொழிக்கூறுகளையே செய்யுள் மொழியமைப்பு என்றும் அவை தரும் ஓசை நயத்தைச் செய்யுள் ஓசை என்றும் கூறுகிறோம்.

"அசையும் சீரும் இசையொடு சேர்த்தி
வகுத்தனர் உணர்த்தல் வல்லோர் ஆறே" (இளம் 319)

என்ற நூற்பா இதைத்தான் குறிக்கிறது. உரையெழுதப்போந்த இளம்பூரணர் "பொருளொடு சொல்லை அறுத்தவழி" என்பார்.

மொழியமைப்பு என்பது செய்யுளுக்கு மட்டும் உரியதன்று. பேச்சு மொழிக்கும் உரியதாகும். இந்த நிலையில் தான் எழுத்திலும் சொல்லிலும் அதுபற்றிப் பரக்கப் பேசினார். பொருளியலிலும் (213),

"உயர்ந்தோர் கிளவி வழக்கொடு புணர்தலின்
வழக்கு வழிப்படுதல் செய்யுட்குக் கடனே"

என்ற சூத்திரத்துக்குப் பொருள் எழுதப் போந்த இளம்பூரணர் "எனவே வழக்கழிய வருவன செய்யுட்கண் வரப்பெறா என்றவாறு. இதனானே மேலதிகாரத்திற் கூறிய சொல்லும் இவ்வதிகாரத்தில் கூறுகின்ற பொருளும் வழக்கொடு புணர்ந்தனவே செய்யுட்கண் வருவன! புணராதன செய்யுட்கண் வரப்பெறா என்றவாறாம்!" என்பார். எனவே சொல்லதிகாரத்திற் கூறுவன செய்யுட்கண் வரப்பெறும் என்பது இதன் கருத்தாகும்.

இவற்றையெல்லாம் ஒருங்கு வைத்து நோக்கின் செய்யுட்கு இரண்டு அமைப்புகள் உண்டு என்பதும் ஒன்று செய்யுளுக்கே உரிய யாப்பு வடிவம் என்பதும் மற்றொன்று மொழியமைப்பு வடிவம் என்பதும் அதனைப் பொது அடிப்படையில் எழுத்து, சொல்லில் கூறியுள்ளார் எனவும் அதனைச் செய்யுளியலில் கூறும் யாப்பு வடிவத்துடன் பொருத்திக் காண வேண்டும் என்பதும் அதுவே செய்யுள் மொழியமைப்பு வடிவம் என்பதும் விளங்கும்.

எந்த ஒரு செய்யுளுக்கும் ஓசை மிக முக்கியம் என்பது கூறப் பட்டது. செய்யுள் என்று கூறினாலே யாப்பும் அதனால் பெறும் ஓசையும் தான் நம் கண்முன்னால் வந்து நிற்கும். இதனால் தான் யாப்புக்கு உயிர் ஓசை எனக் கூறப்படுகின்றது(பொற்கோ. 1995 : 8)

தொல்காப்பியமும் தன்னுடைய செய்யுளியலில் மிக அதிகமான சூத்திரங்களில் கூறி நிற்கும் இத்தகைய ஓசையைப் பெறுவது எப்படி? எது இந்த ஓசையைச் செய்யுளில் பெற்றுத் தருகின்றது? என எண்ணிப் பார்த்தலும் அவசியம். இவ்வினாவை எழுப்பிய உடனேயே நம்முடைய உள்ளத்தில் வருவது மாத்திரை எழுத்து அசை சீர் அடி ஆகியவைதான். உண்மைதான் இவைகள் தான் ஓசையைத் தரும் உறுப்புகள்.

ஆசிரியப்பா என்றாலே ஆசிரிய ஓசை அல்லது அகவல் ஓசைதான் என்பது புரியும். நாம் மேலே காட்டிய பாடல் அகவல் பா. ஐந்து அடிகளைக் கொண்டது. ஆசிரியச் சீர்களைக் கொண்டது. இயற்சீர் அல்லது ஆசிரிய உரிச்சீர்களைக் கொண்டது. இவற்றை இப்பாடலாசிரியர் எங்ஙனம் பெற்றார்? என்பதை எண்ணிப் பார்த்தல் வேண்டும்.

பாடலின் முதல் அடியை மீண்டும் பாருங்கள்.

"அகவன் மகளே அகவன் மகளே"

எல்லாச் சீர்களிலும் எதுகையைக் காண முடிகின்றது. பொழிப்பு மோனைகளைக் காண முடிகின்றது. பொழிப்பு இயைபுகள் உள்ளன. இத்தன்மைக்குக் காரணம் ஒரே இலக்கணக் கூறை மீண்டும் மீண்டும் பயன்படுத்தியதுதான். இதே நிலைமையை ஔவையாரின் வேறொரு பாடலிலும் காணலாம்.

"முட்டுவேன்கொ றாக்குவேன்கொல்" (கு.28)

இதுபோன்றே

"மருந்தெனின் மருந்தே வைப்பெனின் வைப்பே"
(கு. 71)

"நெல்லும் உயிரன்றே நீரும் உயிரன்றே (புறம். 186)

போன்ற பாடல்களில் முதல் அடிகளில் ஒரே விதமான இலக்கணக் கூறுகளைக் கொண்டுவந்து வேண்டிய ஓசையை எளிதாகப் பெற்று விடுகின்றனர்.

"உள்ளினெ னல்லெனோ யானே உள்ளி
நினைத்தனெ னல்லெனோ பெரிதே நினைத்து
மருண்டனெனல்லெனோ உலகத்துப் பண்பே" (கு. 99)

என மூன்றடிகளிலும் முதல் இரு சீர்களிலும் ஒரே இலக்கணக் கூறுகளைக் கொண்டு வருவதும் பிற இடங்களிலும் இதே பண்பினைக் காட்டி நிற்பதும் ஓசையிலும் இலக்கணக் கூறுகளின் இடம் தெரியவரும். சிலப்பதிகாரம் போன்றவற்றில் காணப்படும்

"மாசறு பொன்னே வலம்புரி முத்தே
காசறு விரையே கரும்பே தேனே"

போன்ற அடிகளில் வரும் இலக்கணக் கூறுகளும் இப்பண்பைக் காட்டுவனவே. எனவே செய்யுளில் காணப்படும் மொழியமைப்பு, பொருள் கூறும் நிலையோடு நல்ல ஓசை நயத்தையும் பெற்றுத் தருகிறது. எதுகைக்கும் மோனைக்கும் பொழிப்புக்கும் இயைபுக்கும் உரிய சொற்களைத் தேடித்தேடி அலைய வேண்டியதில்லை. ஒரே மாதிரியான இலக்கணக் கூறுகளைக் கொண்ட மொழியமைப்பைப் பயன்படுத்தும் போது எதுகையும் மோனையும் இன்ன பிறவும் கவிஞனின் ஏவல் கேட்டு நிற்கும். எளிதாக வந்து இன்முகம் காட்டும்.

பொதுவாகப் பாக்களை ஓசை அடிப்படையிலும் படிக்கலாம். அவை தரும் பொருள் அடிப்படையிலும் படிக்கலாம் என்பது முன்னரே காட்டப்பட்டுள்ளது(புலமை. 1996.) இத்தகைய நிலையை மாணிக்கம் எழுதிய பலநூல்களில் காணலாம். (1980, 1987) தமிழ்க் காதல் போன்ற நூல்களில் சில பாடல்களில் வாக்கியங்கள் முடியும் இடங்களில் நிறுத்த அடையாளங்களை(;)இட்டு எழுதிச் செல்லுவார். இந்நிலைக்குக் காரணம் பொருள் புரிவதோடு வாக்கிய நிலையில் காணப்படும் ஓசை நயமும் சிறந்து நிற்பதுதான். இத்தகைய இடங்களில் எல்லாம் ஒரே மாதிரியான இலக்கணக் கூறுகளைப் பயன்படுத்தும் போது ஒரு ஒருமைப்பாடு, ஒரு முகப்போக்கு எய்தப்பட்டுப் பாடல் சிறந்து காணப்படுகின்றது.

"அகவன் மகளே! அகவன் மகளே!
மனவுக்கோப் பன்ன நன்னெடுங் கூந்தல்
அகவன் மகளே! பாடுக பாட்டே;
இன்னும் பாடுக பாட்டே; அவர்
நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே"

எனப் படிக்கும்போது எல்லா இறுதியிலும் 'ஏ' இடைச் சொல் வந்து நிற்பதும் முதல் மூன்று இடங்களிலும் 'அகவன் மகளே' என்ற ஒரே முடிவு வந்து வந்து உள்ளத்தில் உணர்வு ஊட்டி நிற்பதும் அதேபோல "பாடுக பாட்டே", "பாடுக பாட்டே", "பாடிய பாட்டே" எனப் பின்னர் உள்ள மூன்று இடங்களிலும் இறுதிச் சொற்கள் ஒரு முகப் போக்கில் வந்து நிற்பதும் இப்பாடலுக்குச் சுவை ஊட்டுவதாகவும் உள்ளத்துடிப்போடு உள்ளனவாகவும் உள்ளன. இதற்குக் காரணம் இதில் காணப்படும் வாக்கிய அமைப்புகளும் விளி அமைப்பும் அவைகளில் காணப்படும் இலக்கணக் கூறுகளும் அவற்றில் காணப்படும் சொற்களும் தான்.

யாப்பு இப்படி இப்படி ஓசை இருத்தல் வேண்டும் என்று கூறுகிறது. ஆசிரியப்பாவைப் பொறுத்தமட்டில் இயற்சீர் இருத்தல் வேண்டும். நான்கு சீர்கள் இருத்தல் வேண்டும். அடிகள் இந்த அளவில் இத்தனை இத்தனை இருத்தல் வேண்டும். ஈற்றயலடி மூச்சீராகவும் இருக்கலாம் என்றெல்லாம் வகுத்து நிற்கின்றது. ஆனால் அதை நிறை வேற்றுவது மொழியமைப்புதான். யாப்பு ஆணையிடுகிறது.

ஆனால் மொழியமைப்பு அதனை நிறைவேற்றுகிறது. ஓசையை மட்டும் நிறைவேற்றவில்லை. எத்தனை எத்தனையோ ஆணைகளை அது நிறைவேற்றியாக வேண்டும். பாட்டின் பொருள், பாட்டின்நயம், பாட்டின் வேகம், விறுவிறுப்பு, நோக்கு யாப்பு (தொல்காப்பியர் கருத்துப் படி) போன்றவற்றையெல்லாம் மொழியமைப்பு தான் கவனித்துக் கொள்ள வேண்டும். தலைமை ஆணை யாப்பியல் ஆணைதான் என்றாலும் வெவ்வேறு ஆணைகளையும் அது நிறைவேற்றியாக வேண்டும். எல்லாவற்றையும் செவ்வனே நிறைவேற்றும்போதுதான் பாடல் சிறக்கிறது. செம்மை பெறுகிறது. இந்த நிலையில் செய்யுளில் மொழியமைப்பின் முக்கியத்துவம் நன்கு விளங்குகின்றது. ஓசையைத் தருவதும் அதுவே. இதை நன்றாக உணர்ந்திருந்தார் தொல்காப்பியர். அதனால் தான் எழுத்து சொல் என்ற இரு அதிகாரங்களையும் படைத்து அவற்றில் மொழியமைப்பைக் கூறி அதன் பின்னர் செய்யுள் பற்றிப் பல நிலைகளில் பேசும் பொருளதிகாரத்தையும் படைத்தார். செய்யுள் என்பது வெறும் ஓசையையும் அதன்நயத்தையும் மட்டும் கொண்டதன்று. அது ஒரு செய்தியையும் சொல்லியாக வேண்டும். அதனையும் ஒல்லும் வகையால் சொல்லி நின்றால் தான் வெல்லும் திறன் பெற்று விளங்கும். இதனைச் செய்வது மொழியமைப்பு தான்.

மேலும் தொல்காப்பியர் ஒரு பாவியல் பேராசான் மட்டுமல்லர். தலைசிறந்த இலக்கணப் பேரறிஞர். இத்தகைய நிலைமை உலக அரங்கில் வேறு எவருக்கும் இல்லை. பிற பாவியல் விற்பன்னர்கள் இப்பணியை இலக்கண ஆசிரியர்களிடம் விட்டுவிடுவார்கள். ஆனால் இவரோ அதன் முக்கியத்துவத்தை உணர்ந்ததோடு மட்டுமல்லாமல் இலக்கணத்தையும் தானே செய்து நின்றார். பாவியலுடன் இணைத்து நின்றார்.

அரிஸ்டாட்டிலும் பிளேட்டோவும் தலைசிறந்த தத்துவ ஞானிகள். அதே நேரத்தில் பாவியல் பேரறிஞர்களும் ஆவார்கள். அவர்களின் பாவியல் கருத்துகளில் தத்துவ எண்ணங்கள் இருந்தன. தத்துவம் பெரிதா? இல்லை கவிதை பெரிதா? இல்லை வரலாறு பெரிதா? என ஆராய்ந்தனர். பிளேட்டோவுக்குத் தத்துவத்தில் நம்பிக்கை இருந்தது. கவிதையைப்பற்றிக் கூறும்போது இது உணர்வுகளை அள்ளிக் கொட்டுகிறது (feeds and waters the passions) என்று குறை கூறுவார். அரிஸ்டாட்டில் கவிதையைப் பற்றி வெகுவாகப் புகழ்வார். வரலாற்றை விட இது மிகச் சிறந்த ஒன்று என்பார். தத்துவத்துக்கு இருக்கும் சில பண்புகள் இதற்கு இல்லை என்பர். ("it tends towards the status of universals, but it falls far short of philosophy since its structures are mimetic or fictive and do not offer systematic truth" எனக் கூறுவார் ஹெலிவால் (Halliwell) (Kennedy 1989, p.156).

மேலை நாட்டிலும் கீழைநாட்டிலும் பாவியல் பேரறிஞர்க ளாகவும் கவிஞர்களாகவும் விளங்கிய பலரைக் காண முடியும். பாவியல் துறையில் அரிஸ்டாட்டிலுக்கு அடுத்தபடியாகக் கருதப்படும் ரோம

நாட்டு ஹொராஸ் (Quintus Haratius Flaccus. 65.BC. 8.BC). ஒரு கவிஞராகவும் பாவியல் அறிஞராகவும் இருந்தவர். இதே நிலையினை ஆங்கிலக் கவிஞர்களான சிட்னி (Sir Philip Sidney 1554 - 86) போப் (Alexander Pope, 1688 - 1744) வோர்ட்ஸ்வொர்த் (William Words worth, 1770 - 1850) காலரிட்ஜ் (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834) மேத்யூ ஆர்னால்ட் (Mathew Arnold, 1822-88) எலியட் (T.S. Eliot 1888-1965) போன்ற பலரிடம் காணமுடியும். இவர்களெல்லாம் கவிதையை ஆராயும் போது கவிதைகளை ஆக்கும் அனுபவமும் முயற்சியும் இன்னோரன்ன பிறவும் கலந்து நிற்கும். இவர்களின் எழுத்துக்களில் ஒரு கவிஞனின் அனுபவம் பளிச்சிட்டு நிற்கும். எடுத்துக்காட்டாக ஹொராஸ் தன்னுடைய கவிதைக்கலை (Ars Poetica) என்ற நூலில் கவிதை உருவாவது எப்படி என்பதை அழகாகச் சித்திரித்துக் காட்டுவார்.

"Keep your Pencils sharpened, Carry a Pocket note book, drink a pint of beer with lunch, So walking in the Country listen to the muse when she speaks, recollect your emotions in tranquility, revise carefully, take your time in Publishing" என்பார் என்பர். (Wimsatt and Brooks, ibid, p.94)

இது போன்றே தொல்காப்பியரும் கைதேர்ந்த ஒரு இலக்கண அறிஞர்;. மொழியியல் வித்தகர். இலக்கணத்துக்கும் கவிதைக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பை நன்கு அறிந்தவர். மொழியமைப்புக்குக் கவிதையின் கண்ணுள்ள இடத்தைக் கண்டறிந்தவர். கவிதையாக்கத்தில் அதன் இன்றியமையாமையை நன்குத்தெரிந்தவர். தாமே ஒரு கவிஞர் என்ற நிலையில் இதனை நன்கு உணர்ந்தவர். சிறந்த மொழியாக்கத்தில் பிறப்பது தான் சிறந்த கவிதை என எண்ணியவர். சிறந்த மொழியமைப்பு இல்லையேல் சிறந்த கவிதையும் இல்லை என்பதை அனுபவரீதியாகக் கண்டவர். இந்த ஒருங்கிணைந்த பண்பை நன்கு புரிந்து கொண்டவர். இந்த அவருடைய சிந்தனையில் பூத்த கொள்கையே அவருடைய ஒருங்கிணைந்த பாவியல் கொள்கை. அக் கொள்கையில் மலர்ந்தவை தான் எழுத்தும் சொல்லும் பொருளும். அவை ஒரு சேர ஆக்கப்பட்டதன் காரணமும் அதுவே.

துணை நூல்கள்

1. ச.அகத்தியலிங்கம் "இலக்கிய உருவ ஆக்கம்" **புலமை,** திசம்பர் இதழ் 1996.
2. ச.அகத்தியலிங்கம் "கவிதை உருவ ஆக்கம்" தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக இதழ் **தமிழ்க் கலை** 1997.
3. செ.வை. சண்முகம், **சொல்லிலக்கணக் கோட்பாடு -3** மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம், 1992.

4. பொற்கோ (பொன். கோதண்டராமன்), **தொல்காப்பியம் அறிமுகம்,** வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1994.
5. பொற்கோ (பொன். கோதண்டராமன்), **புதிய நோக்கில் தமிழ் யாப்பு,** புதுமை வெளியீடு, சென்னை, 1995.
6. அ.ந.மகாபூஷணம், **கம்பன்கவிதை கட்டுரைகள்,** திருநெல்வேலி, 1986.
7. வ.சுப.மாணிக்கம், **தமிழ்க் காதல்,** மூன்றாம் பதிப்பு, பாரி நிலையம், சென்னை, 1980.
8. சு. வெள்ளைவாரணன், **தொல்காப்பியம் (வரலாறு)** மறுபதிப்பு, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1978.
9. **குறுந்தொகை, மூலமும் உரையும்** உ.வே.சாமிநாதையர் பதிப்பு, சென்னை, 1947.
10. **குறுந்தொகை, மூலமும் உரையும்** (சோமசுந்தரனார் உரை) கழகப் பதிப்பு, சென்னை, 1965.
11. **குறுந்தொகை விளக்கம்,** ரா. ராகவ்வையங்கார், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம் நான்காம் பதிப்பு, 1983.
12. **சிலப்பதிகாரம் மூலமும் உரையும்,** கழகப்பதிப்பு, 1975.
13. **திருவாசகம்,** சென்னை. 1930.
14. **தொல்காப்பியம் எழுத்து,** இளம்பூரணம், கழகப்பதிப்பு, சென்னை, 1972.
15. **தொல்காப்பியம் எழுத்து,** நச்சினார்க்கினியர், கழகப்பதிப்பு, சென்னை, 1966.
16. **தொல்காப்பியம்** சொல், இளம்பூரணம், கழகப்பதிப்பு, சென்னை, 1973.
17. **தொல்காப்பியம்** சொல், சேனாவரையம், கழகப்பதிப்பு, சென்னை, 1974.
18. **தொல்காப்பியம்** சொல், தெய்வச்சிலையார், கழகப்பதிப்பு, சென்னை, 1963.
19. **தொல்காப்பியம்** சொல், நச்சினார்க்கினியர், கழகப்பதிப்பு, சென்னை, 1962.
20. **தொல்காப்பியம்** பொருள், இளம்பூரணம், கழகப்பதிப்பு, சென்னை, 1956.
21. **தொல்காப்பியம்** பொருள், நச்சினார்க்கினியர், கழகப்பதிப்பு, சென்னை, 1966.
22. **தொல்காப்பியம்** பொருள் பேராசிரியர், கழகப்பதிப்பு, சென்னை, 1969.
23. **பாயிர விருத்தி** (சிவஞானமுனிவர்) சென்னை(இலக்கணக் கொத்து நூலுடன் இணைக்கப்பட்டுள்ளது) 1952.
24. **பாரதியார் கவிதைகள்,** பூம்புகார் பதிப்பகம், சென்னை, 1986 (மூன்றாம் பதிப்பு).
25. **புலமை,** அரை ஆண்டு இதழ், திசம்பர் 38. பீமண்ண முதலித் தெரு, சென்னை-18, 1966.

26. புறநானூறு (தெளிவுரை, புலியூர்க் கேசிகன்) அருணா பப்ளி கேஷன்ஸ், சென்னை, 1975.
27. Ching, Halley etal. **Linguistic Perspectives in Literature.** London, 1980.
28. Coleridge, S.T. Table Talk.
29. Kennedy, G.K., The Cambridge **History of Literary Criticism.** Vol.I. Classical criticism, Cambridge, 1989.
30. Lowes, John Livingston, **Convention and Revolt,** Repr. London, 1938.
31. T.P.Meenakshi Sundaram, **A History of Tamil Literature,** Annamalai university, 1965.
32. Rene' Wellek, **A History of Modern Criticism** 1750-1950. The Romantic Age. Repr. London, 1970.
33. Rene' Wellek, -Do- Vol.4. The Later Nineteenth Century, London, 1983.
34. **Shakespeare,** Julius Caeser.
35. K.R. Srinivasa Iyengar, **The Adventure of Criticism,** Sterling Publishing private Ltd,. New Delhi, 1985.
36. G. Sundaramurthy, **Early Literary Theories in Tamil,** Sarvodaya Ilakkiyap Pannai, Madurai, 1974.
37. William K. Wimsatt , Jr. & Cleanth Brooks, **Literary Criticism.** A Short Histroy, IVth Indian Repr, 1970.

தொல்காப்பியத்தில் பொருள் தளமும் பொருள் கூறுகளும்

முனைவர் இந்திரா மனுவேல்

தொல்காப்பியம் தமிழில் தோன்றிய நூல்களில் முதன்மை யானது. கி.மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டு முதல் கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டு வரை பல காலவரையறைகள் இதற்கு அளிக்கப் பெறினும் இதன் மொழியமைப்பும் இலக்கணக் கூறுகளும் இந்நூல் பெரும்பான்மையும் சங்க இலக்கியத்திற்கு முன் தோன்றியதாக இருக்கலாம் என்ற கருத்தையே வலியுறுத்துகின்றன.

தொல்காப்பியம் எழுத்து, சொல், பொருள் என்ற மூன்று அதிகாரங்களையுடையது. இதன் எழுத்ததிகாரமும் சொல்லதிகாரமும் தமிழ் மொழியின் இலக்கண அமைப்பை எடுத்தியம்ப, பொருளதிகாரம் அக்கால இலக்கியத்தின் இலக்கணத்தை/கொள்கையை எடுத்து நவில்கின்றது. ஆயின் இவ்வதிகாரத்திற்கு அளிக்கப்பெற்றுள்ள 'பொருள்' என்ற பெயரும் இதன் ஒன்பது இயல்களில் ஐந்து இயல்கள் அகம், புறம் என்ற நிலைகளில் இலக்கியப் பாடுபொருளை விதிமுறைப் படுத்தும் நிலையும் பலரால் தவறாகப் புரிந்து கொள்ளப்பட்டு இந்நூல் அகம், புறம் என்ற நிலைகளில் தமிழரின் காதல் வாழ்வையும், போர் வாழ்வையும் விளக்கித் தமிழரின் அன்றைய வாழ்விற்கே இலக்கணம் வகுக்கின்றது என்ற பிழையுணர்விற்கும் கொண்டு செல்கின்றது.

ஆயின் பொருள் என்ற சொல்லை இலக்கியப் பாடுபொருளையும் அதன் கூறுகளையும் கருதும் நிலையில் தொல்காப்பியர் பெரிதும் பயன்படுத்துகிறார்.

பொருள் என்ற சொல் தொல்காப்பியத்தில் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ள நிலையை நாம் ஆராய்ந்து நோக்கும்போது 1.குறிப்பிட்ட பொருள் (thing), 2. செல்வம் (wealth), 3. கருத்து (Meaning), 4. உட்பொருள் (latent meaning), 5. இலக்கியப் பொருள் (theme), 6. பொருட்கூறு (thematic unit) என்ற பொருள்களில் அது பயன்படுவது புலனாகின்றது.

1. 'உண்டற்குரிய அல்லாப் பொருள்'(210)[1] 'ஆற்றிடைக் கண்ட பொருள்' (168) போன்ற இடங்களில் பருப்பொருள் (thing) என்ற பொருளில் பயன்படுகிறது.

---

1. அடைப்புக்குறிக்குள் தரப்பட்டுள்ள எண்கள் தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் இளம்பூரணம் என்ற நூலுக்குரியவை

2. 'பின்முறை ஆகிய பெரும்பொருள் வதுவை' (170) 'பெறற்கரும் பெரும்பொருள்' (148) 'சீருடைப் பெரும்பொருள்' (148) 'பொருள்வயின் பிரிதலும் அவர்வயின் உரித்தே' (35) என்றின்ன இடங்களில் செல்வம், விழுமியது என்ற பொருள்களில் இச்சொல் பயன்படுகிறது.

3. 'உள்ளுறுத்து இதனொடு ஒத்துப்பொருள் முடிக' (57) 'இசை திரிந்து இசைப்பினும் இயையுமன் பொருளே' (193) என்னும் இடங்களில் கருத்து என்ற பொருள் புலனாகின்றது.

4. 'அருண்முந்துறுத்த அன்புபொதி கிளவி, பொருள்பட மொழிதல் கிழவோட்குரித்தே' (156) என்ற இடத்தில் உட்பொருள் என்ற பொருள் வருகின்றது.

5. பொருள் என்ற சொல் இலக்கியத்தில் பயிலும் பொருளைப் பின்வரும் இடங்களில் குறிக்கின்றது.

மரபுநிலை திரியா மாட்சிய ஆகி
விரவும் பொருளும் விரவும் என்ப (48)
ஆவகை பிறவும் தோன்றுமன் பொருளே (111)
வரைதல் வேட்கைப் பொருள என்ப (206)

6. 'நோக்கொடு வந்த இடையூறு பொருள்' (229) - தலைவன் வரவு நோக்கியபோது அதற்கு வந்த இடையூறு என்ற பொருட்கூறு, 'அடங்கக் காட்டுதற்பொருள்' (148) - தலைவியை ஊடல் தணிக்கும் பொருட்கூறு, 'பேணா ஒழுக்கம் நாணிய பொருள்' (140) - தலைவனின் புறத்தொழுக்கம் கண்டு தலைவி நாணுதலாகிய பொருட்கூறு, 'மடனே, வருத்தம், மருட்கை மிகுதியொடு அந்நாற்பொருட்கள் தோன்றும்' (232) - மடன், வருத்தம். மருட்கை, அக்காலப் பொருட்கள் மிகுதியாகத் தோன்றுதல் என்ற பொருட்கூறுகள், இருவர் தேஎத்தும் புல்லிய மகிழ்ச்சிப்பொருள' (176) -தலைவன் தலைவியரிடையே அமையும் மகிழ்ச்சி என்னும் பொருட்கூறு என்றின்ன இடங்களில் எல்லாம் பொருள் என்ற சொல் **'thematic unit'** அல்லது பொருட்கூறு என்ற பொருளில் பயில்கின்றது எனின் தவறில்லை.

எனவே பொருள் என்று கூறும்போது இலக்கியப் பாடு பொருளைக் காணும் நோக்கே பெரிதும் தொல்காப்பியரிடம் பொருந்தியுள்ளது எனலாம்.

மேலும் ' பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணான்கு பொருள்' (245) என மெய்ப்பாடுகளைக் குறிக்கும்போது ஏதோ வாழ்வில் காணும் மெய்ப்பாடுகளை அன்று; இலக்கியப்பாடுபொருளின் ஒரு கூறான மெய்ப்பாடுகளையே அவர் குறிக்கின்றார் என்பது புலனாகின்றது.

பொருளியல் என்று ஒரு தனி இயலுக்கே 'பொருள்' என்ற பெயரைச் சூட்டியுள்ளார் தொல்காப்பியர். இவ்வியல் கனவு, ஒருபாற்கிளவி, இறைச்சி, உள்ளுறை போன்ற உத்திகள், அறத்தொடு நிற்றல், சேட்படை, வரைவு கடாதல் இவற்றில் கையாளப் படும் உத்திகள்-வெளியீட்டுமுறைகள், வெளியீட்டு மரபுகள் என்றின்ன வற்றோடு கிழவி பாராட்டு (228), அன்புறுதத்குற இறைச்சியில் சுட்டல் (227), வாழ்க்கையுள் இரக்கம் (222), பொருள் எனக் கூறல் (211), சுரம் என மொழிதல் (212) போன்ற பொருட்கூறுகள் பற்றிய சிறப்பு விதிகளையும் தந்து இவையனைத்தும் பாடுபொருளின் விளக்க வடிவங்களே என்ற கருத்தையும் தருகின்றது.

ஒருங்கிணைந்த கோட்பாடு

கவிதையைப் பல தளங்களைக் கொண்ட கட்டமைப்பாகக் காணும் பாங்கு திறனாய்வாளர்கள் பலரிடமும் பொருந்திய ஒன்று. இத்தளங்கள் ஒவ்வொன்றும் (ஒலித்தளம், பொருட்தளம் போன்றவை), பல உட்கூறுகளைப் பெற்று விளங்குவதால் கவிதையை அமைப்புக்களின் அமைப்பு எனலாம். ரெனெ வெல்லக் இலக்கியத்தைப் பல்வகைப்பொருள்களும் உறவுகளும் கொண்ட தளங்களைக் கொண்ட ஒரு சிக்கலான கூட்டமைப்பு என்று கூறுகிறார் (ரெனெ வெல்லக்-ஆஸ்டின் வாரன் 1973 : 27).

தொல்காப்பியத்தின் பொருளதிகாரம் 9 இயல்களாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. முதல் இயலான அகத்திணையியல் அகப் பாடல் பற்றிய பொதுக்கொள்கையை வழங்குகின்றது. இரண்டாம் இயலான புறத்திணையியல் புறப்பாடல்கள் பற்றிய கொள்கையை வழங்க, களவியல், கற்பியல் என்ற இயல்கள் அகம் என்ற பாடுபொருளில் திருமணத்திற்கு முன்னும் பின்னும் அமையும் கவிதைத்தளங்களையும் கூற்றுக்களையும் களவு, கற்பு என்ற கைகோள்களின் கீழ் தருகின்றன. பொருளியல் அகப்பாடலில் பயன்படும் சில இலக்கிய உத்திகளையும் சிறப்புக்கூற்று மரபுகளையும் மையப்படுத்துகின்றது. மெய்ப்பாட்டியல் இலக்கியத்தில் மெய்ப்பாடு அமையும் நிலையை வழங்க உவமையியல் உவமையின் தன்மைகளையும் வகைகளையும் விளக்குகின்றது. செய்யுளியல் கவிதையின் அமைப்பு, வகைமைக் கோட்பாடு, யாப்புக்கோட்பாடு போன்றவற்றை அளிக்கின்றது. இறுதியாக அமையும் மரபியல் சொல், வருணனை போன்றவற்றைக் குறித்த மரபுகளை வழங்குகின்றது.

இவற்றை ஆராய்ந்து நோக்கும்போது தொல்காப்பியமும் கவிதை குறித்த ஓர் ஒருங்கிணைந்த கோட்பாட்டைத் தருகின்றது என்பது புலனாகின்றது. இவ்வொருங்கிணைந்த கோட்பாடு பின்வரும் தளங்களை முன்னிலைப்படுத்துகின்றது.

1. புற அமைப்புக் கூறுகள் - யாப்பு உறுப்புகள்
2. மொழி அல்லது மொழிநடைக் கூறுகள்-வண்ணம் வனப்பு
3. இலக்கிய வகைமைக் கூறுகள் - எழுவகைப்பாகுபாடு
4. உவமைக்கூறு
5. மெய்ப்பாட்டுக்கூறு
6. பாடுபொருட்கூறுகள் - அகம், புறம் என்ற பாடுபொருளின் விதிகள்

செய்யுளின் கட்டமைப்பு

செய்யுளியலின் முதற் சூத்திரமும் 34 உறுப்புக்களைக்கொண்ட ஒரு கட்டமைப்பாகச் செய்யுள் அல்லது இலக்கியத்தைக் கருதுகின்றது. இவற்றில் முதல் இருபத்தாறனையும் பின்னைய எட்டிலிருந்து வேறு படுத்திக் காண்கிறார் தொல்காப்பியர். முதல் இருபத்தாறும் சிறப்பாகத் தனிநிலைச் செய்யுட்கு உரியவை; பின்னைய எட்டும் பெரும்பாலும் தொடர் நிலைச் செய்யுட்கு உரியவை எனலாம்.

முதல் 26 உறுப்புக்களும் பிறிதொரு பாகுபாட்டிற்குட் படுகின்றன. மாத்திரை முதலாக அளவுவரை அமையும் முதல் பன்னி ரண்டு உறுப்புக்களும் வடிவமைப்பைச் சார்ந்தவை. அவை பா அமைப் பிற்கும் கவிதையின் ஒலித்தளத்திற்கும் பெரும்பான்மை பொருந்து கின்றன. திணையில் தொடங்கி மாட்டில் முடியும்(13-25)உறுப்புக்கள் அகப்பாடல்களுக்குப் பெரிதும் பொருந்தும் ஒரு பாடுபொருள் கட்டமைப்பைத் தருகின்றன. இறுதியாக அமையும் வண்ணம் ஒலி களின் மீள்வரவால் ஏற்படும் சில நயங்களைத் தந்து வடிவமைப்போடு இணைகின்றது. எனவே வடிவமைப்புத்தளம்-பாடுபொருட்டளம் என்ற இரண்டு தளங்கள் இங்கு இனங்காணப்படுகின்றன.

பாடுபொருட்டளம்

இப்பாடுபொருள் அமைப்பு திணை, கைகோள், கூற்று, கேட்போர், களன், காலம், பயன், மெய்ப்பாடு, எச்சம், முன்னம், பொருள், துறை, மாட்டு என்ற 13 கூறுகளை உள்ளடக்கி அமைகின்றது. இப்பதின்மூன்றனுள் மாட்டு, எச்சம் என்ற இரண்டும் கவிதையின் சொற்றொடர் தளத்தைச் சாரும். முன்னம்,[1] துறைவகை,[2] பொருள்வகை[3]

---

1. அகப்பாடலில் ஒரு கூற்று சொல்லுதற்குரியாரும் கேட்டதற் குரியாரும் இன்னாரென்று அறியுமாற்றான் அங்ஙனம் அறிதற்கு ஓரிடம் நாட்டி அவ்விடத்துக் கூறுவார்க்கும்கேட்பார்க்கும் செய்யுட்கு ஈடாகச் சொல்லுவது - முன்னம்.
2. இத்திணைக்கு இது பொருளென்று ஆசிரியன் ஓதிய பொருளன்றி அவற்றுக்கெல்லம் பொதுவாகப் புலவனாற் செய்யப்படுவது.
3. ஐவகை நிலத்திற்கு உரியனவெனப்படும் பல்வேறுவகைப்பட்ட மக்களும் மாவும்புள்ளும் ஓதி வந்தவாறன்றிப் படைத்துச் செயினும் அவ்வத்திணைக்கேற்ற இலக்கணமும் வரலாற்று முறையும் பிறழாமைச் செய்தல்.

என்ற மூன்ற இலக்கணங்களையும் நோக்கும்போது இவை மூன்றும் கேட்போர்- கூற்றாளர் குறிப்பாகவாவது புலப்படும் நிலை கருப்பொருள், உரிப்பொருள் என்பனவற்றைத் தேர்ந்து கொள்வதில் கவிஞனுக்கு இருக்கும் மரபுசார்ந்த சுதந்திரம் என்பவற்றோடு தொடர்புடையதாக அமைகின்றன. எனவே அகப் பாடலின் அக அமைப்போடு தொடர்புடைய சிறப்புறுப்புக்கள் எட்டு எனலாம். இவற்றிலிருந்து பின்வரும் தளங்களைப் பெறலாம்.

1. பாடுபொருளின் பொதுப்பாகுபாடு - திணை-கைகோள்
2. சூழல் அமைப்பு
   அ) கூற்றாளர் - கேட்போர்
   ஆ) இடம் - காலம்
3. பாடலின் விளைவு - பயன், மெய்ப்பாடு

பாடுபொருள் என்ற தளத்திற்குத் தொல்காப்பியர் தரும் விளக்கங்கள் விளக்கவியல் நிலையிலும் (descriptive) கொள்கை நிலையிலும் (theoritical) பொருந்துகின்றன. பாடுபொருள் குறித்துப் பேசும் ஐந்து இயல்களிலிருந்தும் நாம் சில கொள்கைகளை உய்த்துணர லாம். இவ்வியல்களில் கொள்கை நிலையில் கலைச் சொல்லாட்சியுடன் கூடிய விளக்கங்களும் அமைகின்றன(திணைமயக்கம், முதல், கரு, உரிப் பொருள் போன்றவை) இவையன்றிச் செய்யுளியலில் தரப்படும் பாடு பொருள் கட்டமைப்பின் கூறுகள் பாடுபொருள் குறித்த கொள்கை யையும் கலைச் சொல்லாட்சியையும் உருவாக்க அன்றைய திறனாய் வாளர் மேற்கொண்ட முயற்சியை எடுத்து மொழிகின்றன எனலாம்.

பாடுபொருட் சொல்லாட்சிகள்

இலக்கியப் பாடுபொருளின் முழுமையைக் குறிக்கத் தொல் காப்பியர் பொருள் என்ற பொதுச் சொல்லை அதிகாரத் தலைப் பாகக் கொடுத்திருந்தாலும் அதனைக் குறிக்கும் ஒரு சொல்லைப் பாடுபொருள் தளத்தின் முதற்கூறாகக் குறிக்கவில்லை என்பது குறித்தற்குரியது. அவர் தரும் 'பொருள்வகை' என்ற உறுப்பு, பாடலின் அகக்கட்டமைப்பின் இறுதியிலேயே வருகின்றது. இது பாடுபொருளைத் தெரிந்துகொள்வதில் கவிஞனுக்குரிய வரையறுக்கப்பட்ட உரிமையைச்சுட்டுகிறது. பேராசிரியர் கூறுவதுபோல் இது ஒரு வரவோ வராமலிருக்கவோ (optional) கூடிய கூறுதான். அறிஞர் கைலாசபதி செய்வதுபோல் இதனை இடமாற்றி முதனிலையில் வைத்துப் பொருள் என்ற முழுமையைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளுவது பொருந்தாது (கைலாசபதி 1968 : 188).

இவ்வாறே அகம், புறம் என இரண்டாக இப்பாடு பொருளை வரையறை செய்யும் நிலையும் வெளிப்படையாக வரையறுக்கப்பட வில்லை. அகத்திணையியல், புறத்திணையியல் என்ற இயற்றலைப்புக் களும் 'புறத்திணை மருங்கின் பொருந்தின் அல்லது அகத்திணை

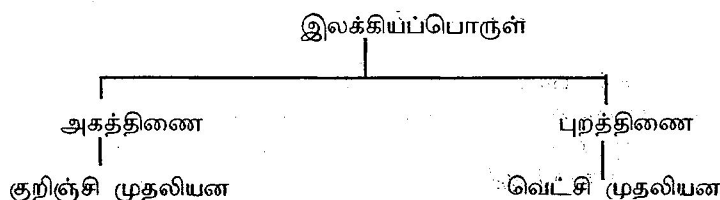
மருங்கின் அளவுதல் இலவே' (58) என்ற அகத்திணையியலின் இறுதிச்சூத்திரமும் 'அகத்திணை மருங்கின் அரில்தப உணர்ந்தோர் புறத்திணை இலக்கணம் திறப்படக் கிளப்பின்' (59) என்ற புறத்திணையியல் முதற்சூத்திரமுமே இவற்றைப் புலப்படுத்துகின்றன.

திணை

பாடுபொருள் தளத்தின் முதல் உறுப்பாகத் தரப்படுவது திணை.[1] இதன் பயன்பாட்டை நோக்கும்போது இது அகம், புறம் என இரண்டாகப் பிரியும் கவிதைப் பொருளைக் குறிக்கப் பயன்படுகின்றது. அகத்திணை தலைவன், தலைவியர் அன்பு வாழ்வைக் கூற, புறத்திணை போர்வாழ்வையும், கொடை, அறம், நிலையாமை போன்ற பிற கூறுகளையும் விளக்குகின்றது.

திணை என்ற சொல் மீண்டும் அகத்திணையின் உட்பிரிவு களான கைக்கிளை, குறிஞ்சி, முல்லை, பாலை, நெய்தல், மருதம், பெருந்திணை என்பனவற்றையும் புறத்திணையின் உட்பிரிவு களான வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை, தும்பை, வாகை, காஞ்சி, பாடாண் என்பனவற்றையும் குறிக்கப் பயன்படுகின்றது.

எனவே இலக்கியப் பொருள் (subject matter) அகத்திணை, புறத்திணை என்ற இரு பெருங்கூறுகளைக் கொண்டு அதன் பின்னர் இவற்றின் உட்பிரிவுகளாகிய துணைப்பெருங் கூறுகளைக் கொள்கின்றது.



இவ்வாறு அகத்தின் உட்பிரிவுகளையும் புறத்தின் உட்பிரிவுகளையும் கடந்து அடுத்த தளத்திற்குச் செல்லும்போது அகத்திற்கும் புறத்திற்கும் சில வேறுபாடுகளைக் காண இயல்கின்றது.

---

1. தொல்காப்பியம் திணை என்பதைக் 'கைக்கிளை முதலா
ஏழ்பெருந்திணையும் முற்கிளந்தனவே முறையினான' (486)

என அகத்திணைகளை முன்னிறுத்தியே விளக்குகின்றது. இதனைப் புறத்திணைக்கும் பொருத்தி நோக்கும் முயற்சி உரையாசிரியர்களிடம் காணப்படினும் இதன் பின்வரும் உறுப்புக்கள் அவற்றின் விளக்கம் போன்றன ஓர் அகப்பாடலின் கட்டமைப்பையே வலியுறுத்துகின்றன.

கவிதையில் கவிஞன் பாடுபொருளாகத் தெரிந்துகொள்வது புற நிகழ்ச்சி அல்லது அகநிகழ்ச்சியின் ஒரு கூறே. புறப்பொருளில் திணை என்ற தளத்திலிருந்து அதன் நிகழ்ச்சிக் கூறுகள் என்ற உட்பிரிவுத்தளத்திற்கு நேரடியாகப் பொருட்பாகுபாடு செல்கின்றது. அதாவது வெட்சித்திணை என்பதன் அடியில் வெட்சிப்போரின் உட்கூறுகளான நிகழ்ச்சிக் கூறுகள் தரப்படு கின்றன.

எனவே புறத்திணையியல் தரும் பொருட்பாகுபாடு (thematic classification) வெட்சித்திணை தொடங்கிய ஏழுதிணைகளையும், ஒவ்வொரு திணையிலும் கவிஞன் பாடுபொருளாகத் தெரிந்து கொள்ளுதற்குரிய துணைப்பொருட் கூறுகளையும் அடிக்கூறுகளையும் தருகின்றது.

காட்டாக வெட்சித்திணை என்பது ஆநிரை கவர்தல், பாதுகாத்தல் என்பனவற்றையும், அவற்றின் உள்நிகழ்ச்சிக் கூறுகளான படையியங்கு அரவம், பாக்கத்து விரிச்சி, புடைகெடப் போகிய செலவு, ஒற்றின் ஆகியவேய், வேய்ப்புறம் போன்ற நிகழ்ச்சிகளையும் கொண்டு அமைகின்றது. இந்நிகழ்ச்சிக் கூறுகள் புறத்திணையியலில் 'துறைகள்' என்ற சொல்லால் குறிக்கப்படுகின்றன.[1]

ஆனால் அகத்திணையில் குறிஞ்சித்திணை, முல்லைத் திணை போன்றவற்றின் உட்பாகுபாடு இவ்வாறு அகநிகழ்ச்சியின் உட்கூறு என்ற நிலைக்கு நேரடியாகக் கடந்து செல்லவில்லை. இங்கு ஒரு கவிதை, அது தரும் செய்தி, பின்னணி என்ற இரண்டையும் உடையது என்ற கருத்து சிறப்புப் பெறுகின்றது. குறிப்பாக, அகப்பாடல்களில் பாடல்காட்டும் உணர்வுக்கும்/உரிப்பொருளுக்கும் அது தரும் இயற்கைப் பின்னணிக்கும் ஓர் இயைபு அமைகின்றது.

கைக்கிளை, பெருந்திணை நீங்கலாக ஏனைய ஐந்தனையும் அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை எனச் சிறப்புடையனவாகத் தரும் தொல்காப்பியர் இவற்றில் முதல், கரு, உரி என்ற மூன்று உட்கூறுகளைத் தருகின்றார். இவற்றில் முதல், கரு என்பவை இயற்கைப் பின்னணியை

---

1. பாடுபொருளின் கட்டமைப்பு உறுப்புகளிலும் 'துறை' என்ற ஒன்றைத் தொல்காப்பியர் தருகின்றார். இச் சொல்லையும் புறத்திணையியல் தரும் 'துறை என்ற சொல்லையும் ஒரு பொருளினவாகக் கொண்டு இதனைத் 'திணை' என்ற உறுப்பிற்கு அடுத்ததாக இடம் பெயர்த்துத் திணை என்பதைப் பாடல் சூழலமைதி (poetic situation) என்றும் துறை என்பதைப் பொருட்கூறு (poetic theme) என்றும் கொள்கிறார் அறிஞர் கைலாசபதி (1968 : 188). ஆயின் செய்யுளியல் தரும் துறை பேராசிரியர் குறிப்பிடுவதுபோல் கருப்பொருள் தேர்வில் புலவனுக்குக் கூடுதல் உரிமை நல்கும் ஒரு கூறு எனக் கொள்வதே பொருந்தும்.

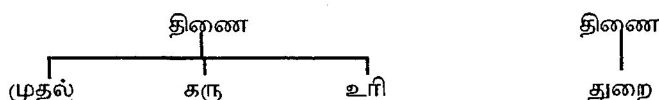
விளக்கும் கூறுகளாகவும் உரி என்பது அகவுணர்வை விளக்கும் கூறாகவும் அமைகின்றன. 'உரி'(உரிய) என்ற சொல் கவிதையின் மையப்பொருள் இதுவே என்பதைத் தெளிவு படுத்துகின்றது.

முதற்பொருள் நிலம், பொழுது என்ற இயற்கையின் முதற்கூறு களையும் கருப்பொருள் என்பது அவ்வந்நிலத்தில் அவ்வப்பொழுதில் தோன்றும் பொருட்களையும் குறித்து நிற்கின்றன. இவ்வியற்கைப் பின்னணியும் கவிதைப் பொருளுக்கு உறுதுணையாகும் நிலையை இறைச்சி, உள்ளுறை என்ற உத்திகளின் வாயிலாகப் பின்னர் விளக்குவார் தொல்காப்பியர்.

குறிஞ்சிக்குப் புணர்தலும், முல்லைக்கு இருத்தலும், பாலைக்குப் பிரிதலும், நெய்தலுக்கு இரங்கலும், மருதத்திற்கு ஊடலும் என அமையும் உரிப்பொருட்கள் பெரும்பான்மை அவ்வத்திணைக்குரிய அகவுணர்வையும் (இரங்கல், ஊடல்) மைய நிகழ்ச்சிக்கூறையும்(பிரிதல், இருத்தல், புணர்தல்) வலியுறுத்துகின்றன.

எனவே அகப்பாடலைப் பொறுத்தவரை திணை என்ற உறுப்பைச் சார்ந்து திணைக்கோட்பாடு என்ற ஒன்று கருதப்பட இயலும் என்றும், இக்கோட்பாடு இயற்கைப்பின்னணியும் கவிதைச் செய்தியும் ஒன்றோடொன்று பிணையும் முழுமையைக் கருத்தில் கொள்கிறது என்பதும் புலனாகின்றது.[1]

மேலும் திணை என்பது அகப்பொருளில் முதல்-கரு-உரி என்ற உட்கூறுகளுக்கும், புறப்பொருளில் துறை என்ற நிகழ்ச்சி உட்கூறுக்கும் கடந்து செல்கின்றது.



---

1. அகத்திணையியல் என்ற முதலியல் இத்திணைக் கோட்பாட்டை வெளிப்படுத்தும் இயல் எனலாம். இங்கு எழுதிணைப்பாகுபாடு, முதல், கரு, உரிப்பொருட் பாகுபாடு, திணைமயக்கம், திணையுணர்வகைகளான உள்ளுறை உவமம், ஏனையுவமம், அகப்பாடலினம் அகமாந்தர் பெயர் சுட்டப் பெறா மரபு, அகப்பாடலில் யாப்பு, நாடக வழக்கு உலகியல் வழக்கும் இணைந்து உருவாகும் புலனெறிவழக்கமாக அகப்பாடலைக் காணும் நிலை முதலியன சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. கைகோள்களில் இடம்பெற முடியாத உடன்போக்கும், அதனோடு சேர்ந்து பாலைப்பிரிவும் அவற்றிற்குரிய கூற்றுக்களும் இங்குப் பேசப்படுகின்றன.

கைகோள்

புறத்திணையில் ஒவ்வொரு திணையின் அடியிலும் விளக்கப்படும் பொருட்கூறுகளை எடுத்துக் கவிஞன் புறப்பாடலை யாத்துவிடலாம். ஆனால் அகப்பாடலில் திணை என்ற தளத்தின் அடியில் விளக்கப்பெறும் கூறுகள் இயற்கைப் பின்னணியையும் மைய அக உணர்வையும் உருவாக்க உதவுமே ஒழிய முழுமையான அகப்பாடலின் உருவாக்கத்திற்கு உதவா.

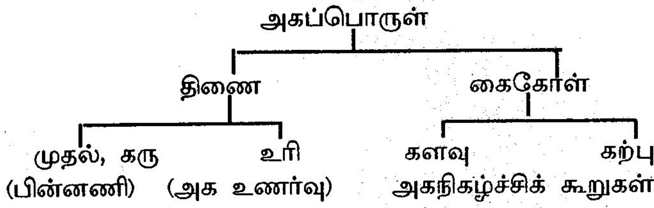
ஏனெனில் குறிப்பிட்ட அக உணர்வுகள் குறிப்பிட்ட அக நிகழ்ச்சிகளால் உருவாகின்றன. இந்த அக நிகழ்ச்சிகளே பாடலின் உருவாக்கத்திற்கு உதவ முடியும். இதற்குத் தொல்காப்பியர் தமது அகக் கட்டமைப்பில் இன்னொரு உறுப்பைத்தருகிறார். அதுதான் கைகோள் என்பது.

கைகோளைக் களவு, கற்பு என்று இரண்டாகப் பிரிக்கிறார் தொல்காப்பியர். கைகோளைத் திணைக் கோட்பாட்டின் உட்கூறுகளுள் உரிப்பொருள் என்ற கூறோடு தொடர்புபடுத்தலாம். உரிப்பொருள் என்பது ஒரு அகப்பாடல் தரும் செய்தியைச் சில உணர்வுகளால் விளக்கியது. ஆனால் இவ்வகப்பாடலின் செய்தி ஓர் அகநிகழ்ச்சித் தொடரை மையமிட்டும் எழுகின்றது. இந்நிகழ்ச்சித் தொடர் தலைவன் தலைவியரின் (தற்செயலான) சந்திப்பு முதல் திருமணம் வரையும் அதன்பின்னர் இல்வாழ்க்கை, பல்வேறு காரணங்களுக்காகத் தலைவன் பிரிதல், மீண்டும் வந்து சேர்தல் என்ற நிலை வரையும் நீண்டு செல்கிறது.[1] இத்தொடர் நிகழ்ச்சியில் திருமணம்வரை அமையும் நிகழ்ச்சிகளை அவற்றின் மறைந்த தன்மை (பிறர்க்குப் புலனாகாத் தன்மை) யைக் கருத்தில் கொண்டு களவு என்றும் திருமணத்தையும் திருமணத்தின் பின் நடக்கும் நிகழ்ச்சிகளையும் கற்பு என்றும் பிரிக்கின்றனர் (487-489). இவையே அடிப்படைக் கைகோள்களாகின்றன.

எனவே புறப்பொருளை ஏழு திணைகளாகப் பகுத்து அவற்றின் உட்கூறுகளை வழங்கும் தொல்காப்பியர் அகப் பொருளைப் பொறுத்த வரை திணை-கைகோள் என்ற இரு நிலைகளைக் காண்கிறார். இயற்கைப் பின்னணியோடு இயைந்த அகவுணர்வின் வெளியீடாக அகப்பாடலைக் காண்கிறது திணை. அகநிகழ்ச்சிகளின் அடிப்படையில் அகப்பாடல் தரும் செய்தியை வரையறுக்கின்றது கைகோள் கோட்பாடு.

---

1. அகநிகழ்ச்சித் தொடரின் ஒரு கூறு உடன்போக்கு, தலைவன் தலைவியை வரைவு வேண்டிப்பெற இயலாத நிலையில் அவனோடு தலைவிசென்றுவிடுதலாகிய இந்நிலையைத் திருமணத்திற்கு நிகராகக் கொள்கிறார் தொல்காப்பியர். ஆனால் உடன்போதலாகிய செயலுக்கு எந்தக்கைகோளிலும் இடம் இல்லை. எனவே இது தனியே அகத்திணையியலில் அமைக்கப்படுகின்றது.



களவு என்ற கைகோளைச் செய்யுளியலில் விளக்கும் தொல்காப்பியர்

காமப்புணர்ச்சியும் இடந்தலைப் படலும்
பாங்கொடு தழாஅலும் தோழியிற் புணர்வுமென்று
ஆங்க நால்வகையினும் அடைந்த சார்வொடு
மறையென மொழிதல் மறையோர் ஆறே (487)

என இயற்கைப்புணர்ச்சி, இடந்தலைப்படல், பாங்கற்கூட்டம், தோழியிற் புணர்வு எனத் தலைவன், தலைவி உறவின் அடிப்படையாக அமையும் நால்வகைப் புணர்ச்சிகளையும் அடிப்படைக் களன்களாகக் கொள்கிறார். களவியல் என்ற இயலில் தலைவன், தலைவி, தோழி, செவிலி என்றின்னார் கூற்றுக்களின் வாயிலாகப் பெறப்படும் அகச்சூழல்கள் இந்நான்கனையும் மையமிட்டே அமைகின்றன.

கற்பை,

மறைவெளிப் படுதலுந் தமரிற் பெறுதலும்
இவைமுத லாகிய இயனெறி திரியாது
மலிவும் புலவியும் ஊடலும் உணர்வுமென்று
பிரிவொடு புணர்ந்தது கற்பெனப் படுமே (488)

என விளக்கி, மலிவு, புலவி, உணர்வு, பிரிவு எனச் சில உணர்வுகளை மையப்படுத்தி மொழிகின்றார். கற்பியல் என்ற இயலில் அமையும் பாத்திரக் கூற்றுக்களைப் பார்க்கும்போது இல்வாழ்க்கை, பரத்தையிற் பிரிவு, பிற பிரிவுகள் என்று மூன்று சூழல்கள் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன.

கூற்று - கேட்போர்

கைகோள்களில் களன் பற்றிய விளக்கத்திற்குச் செல்வதன் முன் அகப்பாடல் கட்டமைப்பின் பிறிதொரு இன்றியமையாக்கூறு சுட்டப்பட வேண்டியுள்ளது. கவிஞன் பெரும்பாலும் போரையும் வீரனையும், அரசனையும் புகழ்ந்து பாடும் புறத்திணைப் பாடல்கள் பெரும்பான்மை நேரடிக் கூற்றாகவே அமைகின்றன. எப்போதாவது பிற புலவர்களை விளித்துப் பாடுதல், குயவனை விளித்துப்பாடுதல் போன்ற உத்திகள் கையாளப்படினும் நேரடிக்கூற்று முறையே அங்கு மிகுதி. எனவேதான் தொல்காப்பியப் புறத்திணையியலும் நிகழ்ச்சிக்கூறுகளுக்கு மட்டுமே இன்றியமையாமை நல்குகிறது.

ஆனால் அகப்பாடல் பெயர்சுட்டப் பெறாத் தலைவன்-தலைவியின் அன்பு வாழ்வைப் பாடுபொருளாகக் கொள்வதால் அகநிகழ்ச்சிச்சூழல்களில் பாத்திரங்கள் செயல்படும் முறை, அவர்களது உணர்வு வெளிப்பாடு முதலியவையே கைகோள்களை உருவாக்கு கின்றன. ஒவ்வொரு கைகோளின் கீழும் கைகோள் பற்றிய விளக்கம், தலைவன், தலைவி, தோழி, செவிலி, காமக்கிழத்தி போன்ற பாத்திரங்கள் நிகழ்த்தும் கூற்றுக்களின் தொகுப்பு, சில தனிப்பட்ட கூற்று மரபுகள், வெளியீட்டு மரபுகள், அக மரபுகள், பாத்திர மரபுகள் போன்றவை தரப்படுகின்றன.

தொல்காப்பியம் காட்டும் அகமரபு சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் காட்டும் அகமரபை ஒத்த ஒன்று. இங்கு ஒவ்வொருபாடலும் ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் குறிப்பிட்ட அகமரபுகளுக்கேற்ப ஒரு குறிப்பிட்ட பாத்திரம் கூறும் கூற்றாக அமைகின்றது. பிற்கால கோவை நூல்களும் அவற்றின் இலக்கணம் கூறும் நம்பியகப்பொருள் போன்ற நூல்களும் தருவதுபோல் ஒரு வரிசையான நாடகப் பாங்கினதாகிய நிகழ்ச்சித் தொடருக்கு இன்றியமையாமை நல்காமல் அகநிகழ்ச்சித் தொடரில் பாத்திரங்களின் உணர்வுகள் சிறப்பாக வெளியிடப்படுதற்குரிய சிறப்பு வாய்ந்த சில சூழல்களுக்கு மட்டுமே இன்றியமையாமை வழங்குவது தொல்காப்பியம் சங்க இலக்கியம் என்ற இரண்டன் போக்கு ஆகும் (எ.கு.- வரைவு கடாதல், சேட்படை போன்றவை). எனவேதான் தொல்காப்பியம் ஒவ்வொரு கைகோளின் கீழும் சில பாத்திரங்கள் கூற்று நிகழ்த்தும் சூழல்களைத் தொகுத்துத் தருகின்றது. அகநிகழ்ச்சித் தொடர் ஒன்று அடிப்படைக் கட்டமைப்பாக இருப்பினும் கூற்றுகளிலிருந்தே அவற்றை உய்த்துணர வேண்டியுள்ளது. எனவே அகநிகழ்ச்சிக்குக் காரணமாகும் பாத்திரங்கள் அகக்கட்டமைப்பில் சிறப்பிடம் பெறுகின்றனர்.

நாடகத் தனிக்கூற்று முறையில் அமையும் பாடல்களின் பண்புக் கேற்ப கூற்றாளரும், கேட்போரும் அகக்கட்டமைப்பில் சிறப்பிடம் பெறுகின்றனர். எனவே தொல்காப்பியர் செய்யுளியலில் தரும் பாடுபொருள் கட்டமைப்பு கூற்றாளர்-கேட்போர் மையமிட்ட இரு உறுப்புகளைக் கைகோளை அடுத்து வைக்கின்றது.

களவிற்கும்(தலைவன், தலைவி, தோழி, பார்ப்பான், பாங்கன், செவிலி) கற்பிற்கும் (மேற்சுட்டப்பெற்றோர், காமக் கிழத்தி, அறிவர், விறலி, பாணன், இளையோர், வாயில்) உரிய கூற்றாளரை வழங்கும் செய்யுளியல் அகப்பாடலில் நேரடியாகக் கூற்று நிகழ்த்துதற்குரியோர் (இவர்கள் கூற்றாகப்பாடல்கள் இயற்றப்படலாம்) தமது கூற்றைப் பிறர் எடுத்து மொழியப்படுவோர் (இவர்கள் கூற்று பிறிதொருவர் கூற்றிற்குள்ளேயே வர இயலும்-ஊர், தலைவி தன்னையர் போன்றோர்) என்ற பாகுபாட்டையும் தருகின்றது (490-492).

கைகோள் விளக்கத்தில் தொல்காப்பியர் தந்துள்ள இயற்கைப் புணர்ச்சி, பாங்கியிற் கூட்டம், பரத்தையிற் பிரிவு போன்ற இவற்றைப் பெருங் களன்கள் (major situations) எனக் குறிக்கலாம்.

தொல்காப்பியர் பாடுபொருள் கட்டமைப்பில் களன் என்றதோர் உறுப்பைத் தருகின்றார். இதன் விளக்கம் தரும் நூற்பாவில் இது 'இடம்' என்ற சொல்லால் குறிக்கப்பட்டு

ஒருநெறிப் பட்டாங் கோரியல் முடியும்
கரும நிகழ்ச்சி இடமென மொழிப (தொல். பேரா. 510)

என விளக்கப்படுகிறது. இதனைப் பேராசிரியர் பின்வருமாறு விளக்குகிறார்.

"ஒருசெய்யுட்கேட்டால் இஃது இன்னவிடத்து நிகழ்ந்ததென்று அறிதற்கேதுவாகியதோர் உறுப்பினை இடமென்றானென்பது; ஒரு நெறிப்படுதலென்பது ஒருவழிப் பலவும் தொடுதல், ஓரியலென்பது அவற்றுக்கெல்லாம் இலக்கணம் ஒன்றாதல்; அஃதாவது காட்சியும் ஐயமும் துணிவும் புணர்ச்சியும் நயப்பும் பிரிவச்சமும் வன்புறையுமென்று இன்னோரன்ன எல்லாம் ஒரு நெறிப்பட்டு இயற்கைப்புணர்ச்சியென்னும் ஓரிலக்கணத்தான் முடியுமென்பது. கரும நிகழ்ச்சியென்பது காமப் புணர்ச்சியென்னுஞ் செயப்படுபொருணிகழ்ச்சி. அஃது இடமெனப்பட்டது" (தொல். பேரா. ப.408).

எனவே இயற்கைப்புணர்ச்சி என்ற பெருங்களனுள் நிகழும் நிகழ்ச்சிக்கூறுகளாகக் காட்சி முதலாயின அவரால் கொள்ளப்படு கின்றன. பாங்கற்கூட்டம் என்ற களனில் நிகழும் சில உட்கூறுகளையும் அவர் காட்டுகின்றார்.

ஆயின் இந்தக் களன்கள் என்பவை அகநிகழ்ச்சித் தொடரின் பெருங்கூறுகள்தான்(macro units). பாடலில் காணும் அகநிகழ்ச்சிக் கூறின் நிலையை அடைவதற்கு நாம் தாழ்நிலையில் சில படிநிலைகளைக் கடக்க வேண்டியுள்ளது.

இங்குத் துணை நிகழ்ச்சிகள், நிகழ்ச்சித் துணுக்குகள் (contexts) என்ற இரண்டு நிலைகளை நாம் காண்கிறோம்.

காட்டாகப் 'பாங்கியிற் கூட்டம் என்ற பெருங்களனைக் களவியல் நூற்பாக்களின்படி நாம் ஆய்ந்து நோக்கின் 1. மதியுடம்பாடு 2. சேட் படை 3. மடல் 4. குறைநயத்தல் 5. குறைநயப்பித்தல் 6. பகற்குறி 7. இரவுக்குறி 8. இருவகைக் குறி பிழைப்பு 9. அல்லகுறி 10. பிரிவு 11. வரைவுகடாதல் 12. அறத்தொடு நிற்றல் 13. வரைவு என்ற துணை நிகழ்ச்சிகள் அமைகின்றன.

இவற்றிற்குள் அடங்கும் நிகழ்ச்சித் துணுக்குகள் என்ற நிலையில் தலைவன் வறுங்களம் கண்டு வருந்துதல், தலைவி வீட்டிற்கு விருந்தினனாக வருதல், வரைவு உடம்படுதல், வரைவு மறுத்தல், வரைவுடம்பட்ட பின்னரும் திருமண நீட்டிப்பு (112:43) போன்றவற்றைக் கூறலாம்.

பாங்கியிற் கூட்டம், பிரிவு போன்ற பெருங்களன்களில் துணை நிகழ்ச்சிகள், நிகழ்ச்சித் துணுக்குகள் போன்றவை சிறப்பிடம் பெற, பரத்தையிற்பிரிவு போன்ற களன்களில் தலைவன் சீறடி புல்லல், மகப் பேற்றின் போது வருதல், உணர்ப்புவயின்வாரா ஊடல் போன்ற நிகழ்ச்சித் துணுக்குகளே சிறப்பிடம் பெறுகின்றன.

எனவே கைகோள்-களன்-துணை நிகழ்ச்சி-நிகழ்ச்சிக்கூறு என்ற நிலையில் அகநிகழ்ச்சித்தொடர் அமைகின்றது.

கூற்று அமைப்பும் உட்கூறுகளும்

தொல்காப்பியர் தரும் அக இலக்கணம் பெரும்பாலும் பாத்திரங்களின் கூற்றுகளினாலேயே அமைகின்றது. இந்தக் கூற்றுக்களின் பொது அமைப்பை நோக்கும்போது அவை கூற்றாளர், கேட்போர், சூழல், பொருள்(content), செய்தி(message), நோக்கம் (purpose), பயன்(result), வெளியீட்டுத்தொடர், கூற்றுடன் நிற்கும் உணர்வுச்சூழல், கூற்றாளன் உளப்பாங்கு (attitude) கேட்போன் உளப் பாங்கு, கூற்றின் தொனி, கூற்றுக்குக் காரணமாகும் பிறிதொரு கூற்று, கூற்றின் பின்னமையும் மரபு, கூற்றில் பயன்படும் உத்தி, கூற்றின் வெளியீட்டு முறை என்ற பல கூறுகளை உள்ளடக்கியுள்ளன.

இந்தக் கூற்றுக்களில் சில ஒரு குறிப்பிட்ட சூழலில் கூற்று எழுவதை வலியுறுத்துகின்றன. (இருவகைக்குறி பிழைப்பாகிய இடத்தும் 105); சில ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்வுச் சூழலை மையப்படுத்துகின்றன (பேணா ஒழுக்கம் நாணிய பொருளிலும் - 148); சில ஒரு நோக்கத்தை முன்வைக்கின்றன(தீமையின் முடிக்கும் பொருளின் கண்ணும் - 145, வன்புறை 112, ஓம்படை 112) சில பிறிதொருவர் கூற்றுக்கு எழும் மறுமொழியாக எழுகின்றன (ஏனை வாயிலோர் எதிர் - 144); சில ஒரு பாத்திரத்தை நோக்கியுரைப்பதாக வருகின்றன (பேரிசையூர்திப்பாகர் பாங்கினும் - 144).

இக்கூற்றுக்கள் பல நேரங்களில் ஒரு குறிப்பிட்ட நோக்கத்தை வெளியிடவோ, ஒரு குறிப்பிட்ட பயனை அடையவோ எத்தகைய வெளியீட்டுக்கூறுகளும், பொருட்கூறுகளும் பயன்படுத்தப்பட்டன என்பதையும் வெளிப்படுத்துகின்றன. இவைபற்றிய ஆய்வு தொல்காப்பியக் காலத்து பொருட்கூறுகளையும் அவை பயன்படுத்தப் பட்ட சூழல்களை அறியவும் அவை காலந்தோறும் பெற்றமாறுதல்களை

ஆராயவும் பயன்படும். இந்தப் பொருட்கூறுகளையும், வெளியீட்டுக் கூறுகளையும் ஏற்கனவே கண்ட நிகழ்ச்சிக் கூறுகளையும் பொருட்டளத்தின் அடித்தளம் என்று கூறலாம். இவை இலக்கியத்தில் மீண்டும் வரும் இயல்பினவாக அமைகின்றன.

பொருட்கூறுகள்

தொல்காப்பியம் பயன்படுத்தும் பொருட்கூறுகளை 1.பாத்திரங்களோடு தொடர்புடையவை 2.இயற்கைத் தளத்தோடு தொடர்புடையவை 3.குறிப்பிட்ட அகக் கூறுகளோடு தொடர்புடையவை 4.பழைய நிகழ்ச்சிகளோடு தொடர்புடையவை 5.வெளியீட்டுக் கூறுகள் சார்ந்து எழும் பொருட்கூறுகள் என ஐந்து நிலைகளில் ஆராயலாம்.

1. பாத்திரங்களோடு தொடர்புடையவை

தலைவன், தலைவி, காமக்கிழத்தி போன்றோர் பற்றிய பொருட் கூறுகள் பாடல் உருவாக்கத்திற்குப் பயன்படுகின்றன.

தலைவி : தலைவனைச் சேட்படுத்து நிற்கும் தோழி தலைவியின் பேதைமையையும், பெறற்கரிய தன்மையையும் சுட்டுகின்றாள் (பேதை- மையூட்டல் -அருமையின் அகற்சி), இருவரும் உளவழி வந்து குறையைப் புலப்படுத்தும் தலைவன் தலைவியின் ஊரும், பேரும் வினவும் உத்தியைக் கையாளுகின்றான். வரைவு கடாவும் போதும், அறத்தொடு நிற்கும்போதும் தலைவியின் காதல் மிகுதியையும் அவளது துயரத்தையும் சுட்டி நிற்கின்றாள் தோழி. உடன் போகிய வழி நற்றாய் கூற்றிலும் தலைவியின் சில பண்புகள் புலப்படுகின்றன.

தலைவன் : சேட்படையில் தலைவனின் உயர்ந்த நிலையைச் சுட்டிக்காட்டி (பெருமையிற் பெயர்த்தல்) அவனை நீக்கி நிறுத்துகின்றாள் தோழி. வரைவு கடாவும்போது அவனது நாடு, ஊர், இல், குடி, பிறப்பு, சிறப்பு இவற்றின் பெருமையை எடுத்துக்காட்டி வரைந்துகொள்ள வேண்டியதின் இன்றியமையாமை சுட்டப்பெறுகின்றது. பரத்தையிற் பிரிவில் 'கிழவோன் கொடுமையும்', தலைவன் செலவழுங்கும்போது அவன் தலைவி பாற்கொண்ட 'காமத்தின் வலியும்' வலியுறுத்தப்படுகின்றன.

காமக்கிழத்தி : காமக்கிழத்தி பற்றிய பொருட்கூறுகளில் அவள் தலைவனின் மகனைத் தழுவி விளையாடுதல் என்ற செயற்கூறும், அவளது நலம் தலைவியால் பாராட்டப்படுதல் என்று கூறும் காணப்படுகின்றன.

2. இயற்கைத்தளத்தோடு தொடர்புடையவை

முதல், கரு எனத் திணையின் உட்கூறுகளாகச் சுட்டப்பட்டவை இயற்கையின் பொருட்கூறுகள் எனலாம். அகநிகழ்ச்சியிலும் இயற்கையோடு ஒட்டிய பொருட்கூறுகள் சில பொருந்துகின்றன. உடன்போக்கு, வரைவுகடாதல் என்ற களன்களில் உடன் போக்கிற்குப் பொருந்தாத பொழுதும், தலைவன் வரவிற்கு ஊறு விளைவிக்கும் பொழுதும் சுட்டப்பட்டன. உடன்போய் மீண்ட தலைமகள் இடைச் சுரத்து இறைச்சியும் (கருப்பொருள்கள்) வினையும்(அவற்றின் செயல்) சுட்டுதல் அவன் வினை குறித்த அச்சத்தை வெளியிடும் என்கின்றது ஒரு நூற்பா(146). 'அன்புறு தகுந இறைச்சியில் சுட்டுதல்' - தலைவனின் அன்பைத் தூண்டும் கருப்பொருள்களின் செயலைக் குறிப்பிடுதல் தலைவியை ஆற்றியிருக்குமாறு வலியுறுத்தும் ஓர் உத்தி (227).

இவ்வாறே ஒரு பொழுது தோன்றியவுடன் (கார்காலம் போன்றவை) அது கடந்து சென்றது போலக் கூறும் பொருட்கூறு தலைவியின் மடன், மருட்கை போன்ற பண்புகளால் நிகழும்(232).

3. குறிப்பிட்ட அகக்கூறுகளோடு தொடர்புடையவை

அலர், காப்பு, வேற்றுவரைவு, வெறியாட்டு, வழியின் தீமை போன்ற அகக்கூறுகளும் பொருட்கூறுகளாகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக அலரை எடுத்துக்காட்டி வரைவுக்குத் தூண்டுதல், அலராகும்போது செவிலி தோழியை வினவுதல் போன்றன சுட்டப்படுகின்றன.

இவ்வாறே 'ஆற்றின் தீமை' என்ற பொருட்கூறு, உடன்போக்கு செல்வோரைக் கண்டோர் கூற்றிலும், வரைவு கடாவும் தோழி கூற்றிலும், வரைவு நீட்டிப்பில் வருந்தும் தலைவி கூற்றிலும் பொருட்கூறாகின்றது.

4. பழைய நிகழ்ச்சிகள் / கூற்றுக்கள் பொருட்கூறாதல்

இயற்கைப் புணர்ச்சி புணர்ந்து தலைவியைப் பெற்றுப் பின்னர் தோழியின் மூலம் புணர்ச்சி வேண்டும் தலைவனை நீக்கி நிறுத்தும் தோழி முன்னுறுபுணர்ச்சி முறை நிறுத்து உரைத்தல் (112), செலவழுங்கும் தலைவன் முன்னொருநாள் சென்ற நெறியின் அருமை நினைதல் (சென்றுகையிகந்து உள்ளிய வழியும் 144), களவுக் காலத்துத் தலைவிக்கு இருந்த உயர்நிலையைக் கற்புக் காலத்துத் தாழ்நிலையோடு ஒப்பிடல் (அருமைக்காலத்துப் பெருமை சுட்டிய அண்மைக்காலத்து இரக்கம் 148), பண்டுமொழிந்த சூளைக்காவாமை கூறல் (இன்னாத் தொல்சூள் எடுத்தற்கண்ணும், சூள்வயிற் திறத்தாற் சோர்வுகண்டழியினும்) போன்றவற்றை இதற்கு எடுத்துக் காட்டாகக் கூறலாம்.

5. வெளியீட்டுக் கூறன்கள் சார்ந்து எழும் பொருட் கூறுகள்

பாடலில் பயன்படுத்தப்படும் தொடரையே பயன்படுத்திக் கூற்றுக் களின் தன்மையை வரையறுத்தலும் உண்டு. இவை வாய்மொழிப் பண்பிற்கேற்பக் குறிப்பிட்ட வாய்பாட்டு அமைப்புகளாக அமைந் திருக்கலாம் அல்லது அவ்வாய்பாட்டை அடியொற்றிய தொடராகவும் இருக்கலாம்.

'அவளறிவுத்துப் பின்வா என்றல்' (112) சேட்படை
'செல்கென விடுத்தல்' (145) பரத்தையிற் பிரிவு
'உரையெனத் தோழிக்கு உரைத்தற் கண்ணும்' (110) அறத்தொடு நிற்றல்
'எங்கையர்க்குரையென இரத்தல்' (145) பரத்தையிற் பிரிவு
'இரவினும் பகலினும் நீ வா என்றல்' (207) வரைவு கடாதல்
'வாரல் என்றல்' (207) வரைவு கடாதல்
'மாணலந்தாவென வகுத்தல்' (148:13) பரத்தையிற் பிரிவு

என்றின்ன கிளவிகளை எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம். இதே தொடர்களோ இவற்றின் அடிப்படையாக அமைந்த தொடர்களோ சங்க இலக்கியத்தில் வருவதைக் காணலாம். எ.டு.

தந்தனை சென்மோ உண்டவென் னலனே (குறு-236)
(நடுநாள்) வாரல் வாழியோ வருந்துதும் யாமே (குறு-61)

பொருட்கூறுகளும் பிற மரபுகளும்

பொருட்கூறுகளைக் கைகோள், பாத்திரம், சூழல், நோக்கம் போன்ற பலவற்றோடு இணைத்துக் காட்டுகிறார் தொல்காப்பியர்.

'களவும் கற்பும் அலர் வரைவின்றே'
'கிழவோன் விளையாட்டாங்கும் அற்றே'

என அலரும் கிழவோன் விளையாட்டும் கற்பிலும் களவிலும் வரலாம் என விதி வகுக்கின்றார்.

'மனைவி உயர்வும் கிழவோன் பணிவும்' ஆகிய இரு பொருட்கூறுகளும் புலவியில் மட்டும் ஏற்றுக்கொள்ளப்படும் எனச் சூழலையும் பொருட்கூறையும் இயைபுபடுத்துகிறார்.

'புணர்ந்துடன்போகிய மனையோள்தான் இடைச்சுரத்திறைச்சியும் வினையும் பற்றிக் கூற இயலும்' (146) எனப் பாத்திரத்தின் குறிப்பிட்ட தகுதிக்கேற்பப் பொருட்கூறு தோன்றும் என்கிறார்.

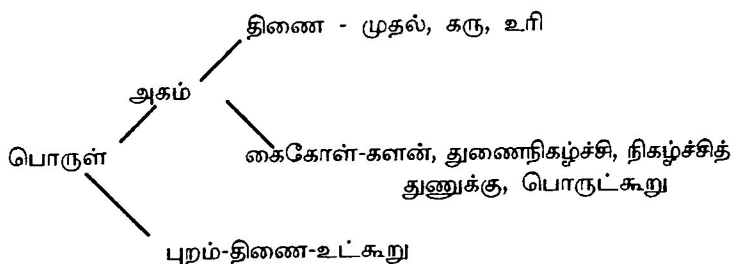
மடல் ஏறுதல் எந்தத் திணையிலும் பெண்ணுக்கு உரியதாகாது; அவ்வாறு படைத்தல் இயலாது(38) எனத் திணை, பாத்திரம் இவற்றைப் பொருட்கூறுடன் இயைபுபடுத்துகிறார்.

இவ்வாறு பொருட்கூறின் பல்வேறு சிக்கலான உறவுநிலைகள் தொல்காப்பியரால் நினைக்கப்படுகின்றன.

பொருட்கூறு பற்றிய ஆய்வு குறிப்பிட்ட பொருட்கூறுகள் எவ்வெச்சூழல்களில் எவ்வாறு பயன்படுகின்றன என்ற நிலையிலும் நோக்கப்பெறலாம். காட்டாக ஊர் என்ற பொருட்கூறு கண்டோர் ஊர், தலைவி ஊர், தலைவன் ஊர் என்றின்ன நிலைகளில் அமைகின்றது. உடன்போக்குச் செல்வோரிடம் கண்டோர் தமது ஊரது அணிமை கூறித் தங்கிச்செல்ல வேண்டுகின்றனர்; குறைவேண்டும் தலைவன் தலைவி ஊர் வினாதலை உத்தியாகக் கொள்கிறான். தலைவனது ஊரின் சிறப்புக் கூறித் தோழி அவனை வரைவு கடாவுகின்றாள்.

தொல்காப்பியர் காலப் பொருட்கூறுகள் பிற்காலத்தில் இலக்கியங்களாலும் / இலக்கணங்களாலும் தொடரப்பட்ட நிலையும் ஆராய்தற்குரியது. இவற்றில் தோன்றும் மாறுபாடுகளும் சுவையான ஆய்வுப்பொருளாகலாம்.

எனவே தொல்காப்பியர் பாடுபொருள் தளத்தில் காணும் தளங்களின் நிலை பின்வருமாறு அமைகின்றது.



மேலைநாட்டில் பாடுபொருள் ஆய்வு

தொல்காப்பியர் பாடுபொருள் தளத்தையும் பாடுபொருட் கூறுகளையும் இவ்வாறு பகுத்தாய்ந்துள்ள நிலை மேலை நாட்டு ஆய்வுகள் சிலவற்றோடு ஒப்பிடத்தக்க நிலையில் விளங்குகின்றது.

வாய்மொழிப்பாடல்கள்

வாய்மொழிப்பாடல்களை ஆராய்ந்த ராட்லோவ் என்பவர் கவிஞன் தனது நீடிய பழக்கத்தின் காரணமாக உருவாக்கக் கூறுகளா லான ஒரு பெரிய தொகுதியைத் தன் கையில் வைத்துள்ளான். அவற்றைக் கவிதையின் அமைப்பிற்கேற்ப ஏற்ற வடிவத்தில் இணைக் கிறான். இவை சில நிகழ்ச்சிகள், சூழல்கள் இவற்றின் சித்திரிப்புக்களா கலாம் என்றுகூறி யாப்புக்கட்டுப்பாட்டுக்குட்பட்ட வாய்பாட்டுத் தொடர் களையும் அத்தகைய கட்டுப்பாடற்ற பொருட்கூறுகளையும் இத்தகைய உருவாக்கக் கூறுகளாகக் கருதுகின்றார் (கைலாசபதி 1968 : 135).

இதனை அடியொற்றி, கைலாசபதி ஐயனாரிதனாரும் தொல்காப்பியரும் வாய்மொழிப்பாடல்களைப் பல பொருட்கூறுகளின், கருத்துக்களின் தொகுதிகளாக வகைப்படுத்தியுள்ளனர் என்ற கருத்தைத் தருகிறார்(கைலாசபதி 1968 : 193).

கவிதைகளை அவற்றின் கவிதைப் பொருளுக்கேற்ப வகைசெய்யும் நிலை தொடக்ககால வெல்ஷ் வீரயுகப் பாடல்களில் பொருந்தியிருந்தது என்றும் அவ்வாறே ஐரிஷ் நாட்டினரும் கதைகளை அவற்றின் பொருளுக்கேற்ப ஆநிரை கவர்தல், வீரதீரச்செயல்கள், பிறப்புக்கதைகள், காதல் கதைகள், படையெடுப்புக்கள் என்று பல வகைகளாகப் பிரித்து வகைப்படுத்தினர் என்றும் அவர் கூறுகிறார் (1968 : 197).

மேலும் கிரேக்கக் காப்பியத்தின் உருவாக்குதலிலும் பெருங் கருத்துகளும் குறிப்பொருட்களும் அமைந்தன என்றும் இவையன்றி இவற்றிற்குத் துணை நிற்கும் சிறு நிகழ்ச்சிக் கூறுகளும் சாதாரணச் செயல்களும் காணப்பட்டன என்றும் கூறுகிறார் (1968 : 198).

நாட்டுப்புறக் கதைகள்

நாட்டுப்புறக் கதைகளை அவற்றின் உள்ளடக்கத்திற்கேற்ப வகைசெய்யும் முறை உவுண்ட, பேராசிரியர் வால்கோவ், ஆர்னே போன்றோரால் மேற்கொள்ளப்பட்டது.

வெசெலோவ்ஷிவ் என்பார் கதைகளின் பொருளை ஆராய்ந்து அதன் அடிக்கருத்து என்பது பல குறிப்பொருள்களாலானது என்ற கருத்தைத் தருகின்றார். மேலும் பிரிக்கமுடியாத எளிமையான கதைக் கூறைக் குறிப்பொருள் என்று கூறினார். இவற்றோடு பாத்திரங்கள், அவற்றின் பண்புகள், எண்ணிக்கை, செயல் என்பவற்றையும் ஆராய்ந்தனர் (பிராப் 1968 : இயல் 1).

பிராப் நாட்டுப்புறக் கதைகளின் அமைப்புக் குறித்து ஆராயும் போது பாத்திரங்களின் செயல்பாடுகளே அவற்றை வகைப்படுத்துவதற்கான தெளிவான முறையான அடிப்படையாகும் என்று கூறி அவற்றை 31 வகையாகப் பிரிக்கிறார். இவரது ஆய்வு பாத்திரங்களின் செயல்பாடுகள், ஒரு செயல்பாடு வேறுபட்ட நிலைகளில் பயன்படல், செயல்பாடுகளை இணைக்கும் கூறுகள், காரணங்கள், பாத்திரங்களுக்கும் செயல்பாடுகளுக்கும் உள்ள தொடர்பு, பாத்திரங்கள் நிகழ்ச்சிகளுள் பயன்படுத்தப்படும் முறைகள், பாத்திரப் பண்புகளும் கதையில் அவற்றின் இன்றியமையாமையும், கதை உருவாகும் முறை என்பன குறித்துத் தெளிவாகவும் விளக்கமாகவும் கூறுகின்றது(பிராப் 1968).

தற்காலக் கதைகளும் அமைப்பியல் ஆய்வும்

கதை ஆய்வில் பகுப்பாய்வு மேற்கொண்ட தோடரவ்(Todorov) கதையின் இலக்கணத்தை மொழியின் இலக்கணத்திற்கேற்ப உருவாக்க முயன்றுள்ளார். கதைகளுக்கு ஓர் அடிப்படையான இலக்கணம் ஆழ்ந்த நிலையில் உண்டு. இவற்றினின்றே கதைகள் உருவாகின்றன என்ற கருத்தின் அடிப்படையில் கதையில் பொருள் அம்சம் (semantic aspect), தொடரியல் அம்சம்(syntactic aspect), சொல் அம்சம் (verbal aspect) என்பவற்றைத் தனிப்படுத்துகிறார்.

குறிப்பாகத் தொடரியல் அம்சம் இரண்டு அடிப்படையான அமைப்புக் கூறுகளைத் தனிப்படுத்துகின்றது. மேலும் சுருக்க இயலாத தனிச்செயல் (proposition) இத்தகைய தனிச் செயல்களின் தொகுதியாக அமையும் தொடர்செயல் (sequence) என்ற. இரண்டனைக்கண்டு அவற்றின் இணைவால் கவிதை உருவாகும் நிலையை விளக்குகிறார் (குளோரியா சுந்தரமதி 1987 : 14).

ரோலண்டு பார்தஸ் (Roland Barthes) 'எடுத்துரைகளின் அமைப்பியல் பகுப்பாய்வு' என்ற கட்டுரையில் மொழியின் அமைப்போடு ஒட்டிய நிலையில் கதைகளின் கூறுகளைப் பகுத்தாயும் நிலையை மேற்கொள்கிறார். (Susan Sontag 1983 : 251 - 295).

முடிவுரை

தொல்காப்பியரின் பாடுபொருள் தளத்தினையும் பொருட் கூறு களையும் பற்றி மேலே செய்யப்பட்ட ஆய்வு அகப்பாடலைப்பொறுத் தவரை எத்தகைய நுணுக்கமான, சிக்கலான, பல தளங்களைக் கொண்ட ஒரு பகுப்பாய்வு தொல்காப்பியரால் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது என்பதைத் தெளிவுபடுத்தியது. மேலைநாட்டு ஆய்வுகளோடு ஒப்பிட்டு ஆழ்ந்த நிலையில் ஓர் ஆய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டால் தொல்காப் பியத்தின் சிறப்பும் பண்டைத் தமிழ் இலக்கியக் கொள்கையாளரின் சிறப்பும் தனித்துவமும், புதிய கோட்பாடுகளும் தெளிவுறும்.

துணை நூல்கள்

1. குளோரியா சுந்தரமதி, இல. **பகுப்பாய்வு நெறியில் சங்க இலக்கியம்,** உலகத் தமிழ்க் கல்வி இயக்கம், சென்னை, 600 096. 1987.
2. தொல்காப்பியர், **தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம்** -இளம்பூரணர் உரையுடன், கழகம், சென்னை, 1982.
3. தொல்காப்பியர், **தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம்** - நச்சினார்க் கினியர் உரையுடன், கழகம், சென்னை, 1973.

4. தொல்காப்பியர், தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம் - பேராசிரியர் உரையுடன், கழகம், சென்னை, 1975.

5. Kailasapathy, K. **Tamil Heroic Poetry,** Oxford, At the Clarendon Press, 1968.

6. Manuel, Indra, **Literary theories in Tamil** (with special reference to Tolkappiyam), Pondicherry Institute of Linguistics and Culture, Pondicherry - 1997.

7. Propp. **V.Morphology of the Folktale,** University of Texas Press, Austin and London 1968.

8. Sontag, Susan (ed), Introduction to the Structural Analysis of Narratives in : **Barthes : Selected Writings,** Fontana Paperbacks, Oxford 1983.

தமிழ்க்கவிதை வரலாற்றில் தொல்காப்பியக் கவிதையியல் - சில வினாக்களும் சிக்கல்களும்

முனைவர் கார்த்திகேசு சிவத்தம்பி

I

தமிழ்க் கவிதை வரலாற்றிலே தொல்காப்பியம் பெறும் இடத்தினைக் கண்டறிந்து கொள்வது அவசியமான புலமைத் தேவையாகும்.

தொல்காப்பியம், தமிழிலுள்ள முதலாவது இலக்கண நூலாதலாலும், அதற்கும் மேலாக, அதுவே தமிழ் இலக்கிய மரபின் ஊற்றுக்காலாகக் கொள்ளப்படுவதாலும் இம்முயல்வு அவசியமாகின்றது.

மேலும், சங்கப்பாடல்களை விளங்கிக் கொள்வதற்குத் தொல்காப்பியத்தையே ஆதார சுருதியாகக்கொள்வதனால், தொல்காப்பியத்தினூடே மேற்கிளம்பும் கவிதைக் கொள்கைகள் (theories of poetry) கவிதைப் பண்பாடு (poetic culture) யாவை என்பதைத் திட்டவட்டமாக அறிந்து கொள்வது அவசியமாகின்றது. தமிழின் உரைப் பாரம்பரியம், தொல்காப்பியத்தையே சங்க இலக்கிய விளக்கத்துக்கான திறவு கோலாகக் கொண்டுவந்துள்ளது. எனவே சங்க இலக்கியக் கவிதைப் பண்பாட்டையும், தொல்காப்பியக் கவிதைப் பண்பாட்டையும் இணைத்து நோக்குவது அவசியமாகின்றது. அத்தகைய ஆய்வு முயற்சிகள் யாப்பு அடிப்படையிலும், கவிதைப் பொருள் அடிப்படையிலும் செய்யப் பட்டுள்ளனவெனினும் (உதாரணமாக, சிதம்பரநாதன் செட்டியார், மார், கைலாசபதி, கந்தசாமி, செண்பகம் இராமசாமி) தொல்காப்பியத்தை முற்று முழுதான கவிதை பற்றிய விமர்சன வியலாம் "கவிதையியல்" (poetics) நிலைநின்று பார்த்து, தொல்காப்பியத்தினூடாக எத்தகைய ஒரு இலக்கியப் பண்பாடு - குறிப்பாகக் கவிதைப்பண்பாடு மேற்கிளம்புகின்றது என்பது விரிவாக ஆராயப்படவில்லை.

தொல்காப்பியத்தினை இலக்கியக் கவிதையியல் மரபில் வைத்துப் பார்ப்பதற்கும், தொல்காப்பியத்தினூடாகவரும் தமிழ்க் கவிதையியலானது இந்தியக் கவிதையியல் மரபிற் பெறும் இடத்தினை வற்புறுத்துவதற்கும் (Marr 1991) இத்தகைய நோக்கு அவசியமாகின்றது.

இவ்வாறு பார்க்கும்பொழுது, தொல்காப்பியத்தை நாம் நோக்கும் முறைமை பற்றிய ஒரு பண்பினையும் குறிப்பிட வேண்டுவது அவசியமாகின்றது. குறிப்பாகத் தமிழ் நிலைநிற்கும் ஆய்வுகளில்,

தொல்காப்பியத்தை ஒரு தரவுக்களஞ்சியமாகக் கொள்ளும் முறைமையுண்டேயன்றி அதன் அமைப்பினூடாக மேற்கிளம்பும் புலமைவாதத்தை நோக்கும் மரபு இல்லை. இது அந்த நூலின் வரலாற்றை முக்கியத்துவத்தைப் போதிய அளவில் வற்புறுத்தாது விடும் ஒரு செய்கையாகவே அமைந்து விடுகிறது.

இவ்வினாக்களை மனதிற்கொண்டு தொல்காப்பியக் கவிதையியலின் சில முக்கிய அம்சங்களை விளங்கிக்கொள்ள முயல்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

II

கவிதை எனநாம் கருதுவது தொல்காப்பியத்தில் எம்முறைமையிற் பேசப்பட்டுள்ளது என்பதனை முதலில் தெளிந்து கொள்ளல் அவசியமாகின்றது.

தமிழின் இந்தப் பாரம்பரியம் பற்றிப் பல அறிஞர்கள் ஆராய்ந்துள்ளனர் [சுவெலபில் (1991), அ.மு. பரமசிவானந்தம் (1974), கைலாசபதி (1968), தெ.பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார் (1966, 1977), திருஞான சம்பந்தன் (1977), கந்தசாமி (1989), சிதம்பரநாதன் செட்டியார் (1943)]. இங்குக் கவிதையியலின் பிரதான புலமை முனைப்பான கவிதை விமர்சனக் கண்ணோட்டத்தில், தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரத்திற் காணப்படுவனவற்றைத் தொகுத்தும் வகுத்தும் நோக்குவது அவசியமாகின்றது.

அவ்வாறு நோக்கும்பொழுது தொல்காப்பியத்தில் வரும் மூன்று தொடர்கள் முக்கியமாகின்றன- "செய்யுள்", "பா", "புலனெறிவழக்கு".

"செய்யுள்" என்பதற்கு இரண்டு கருத்துக்கள் தொல்காப்பியத்தில் குறிக்கப்படுகின்றன. ஒன்று "வழக்கிலிருந்து வேறுபட்டது" என்பதாகும். அதாவது பிரக்ஞை பூர்வமாக "ஆக்கப்படுவது" என்று கருத்தாகும். (சொல்.9.67)

செய்யுள் மருங்கினும் வழக்கியல்மருங்கினும்
மெய்பெறக்கிளந்த கிளவியெல்லாம்
பல்வேறு செய்தியின்நூல் நெறி பிழையாது
சொல்வரைந்து அறிய பிரித்தனர் காட்டல்

(தொல்காப்பியம் கூறும் "வழக்கு" என்பதைத் தொல். பொருள் 9:94, 5:21 ஆகியவற்றைக் கொண்டே விளக்கிக்கொள்ளல் வேண்டும். வழக்கு என்பது உயர்ந்தோர் (செந்நெறி) வழக்கே).

செய்யுளை "வழக்கின்" எதிர்நிலையாகக் கொள்ளும் தன்மை சொல் 1:18 இயலிலும் காணப்படுகிறது.

மறுபுறத்தில் "செய்யுள்" என்பது "உள்ளே செய்யப்படுவது", "செய்து" "ஆக்கப்படுவது" 'creative' என்ற கருத்தில் (composition that which is composed) வழங்கப்பட்டுள்ளது.

எழுத்து 7:6 - நீடவருதல் செய்யுளுள் உரித்தே
7:25 இன்றி என்னும் வினை எஞ்சுஇறுதி
நின்ற இகரம் உகரமாதல்
தொன்று இயல் மருங்கின் செய்யுளுள் உரித்தே.

சொல் 9:1 இயற்சொல் திரிசொல் திசைச்சொல் வடசொல்லென்று
அனைத்தே செய்யுள் ஈட்டச் சொல்லே.

பொருள்8:328 செய்யுள் மொழியான் சீர்புனைந்து யாப்பின்
அவ்வகைதானே அழகு எனப்படுமே.

8:235 செய்யுள் மருங்கின் மெய்பெற நாடி
இழைத்த இலக்கணம் பிழைத்தனபோல
வருவ உள எனினும் வந்தவற்று இயலான்
திரிபுஇன்று முடிப்பது தெள்ளியோர் கடனே

"செய்யுள்" என்ற இச்சொல்லின் "மானிடவியற் பண்புகளை" அறிந்து கொள்ளுதல் அவசியமாகும். சங்கப் பாடலின் செய் எனும் சொல் "செய்கை"யையும் "வயலை"யும் குறித்து நின்றது. "செய்" என்பது ஏதோ ஒரு வகையின் மனித உழைப்பினால் ஆக்கப்படுவது என்ற கருத்தினையுடையது (Cultivate). இந்த ஆக்கம் எனும் கோட்பாடு இலக்கியத்தின் தோற்றத்துக்கு அடித்தளமானதாகும். கிரேக்கத்தில், கவிதைக்கான "பொயெசிஸ்" (poesis) எனும் சொல் "ஆக்கப்படுவது" "செய்யப்படுவது" என்னும் கருத்தையுடையதே. இலக்கிய ஆக்கம் பற்றிய இந்த அடிப்படை நோக்கிலே தமிழுக்கும், கிரேக்கத்துக்குமுள்ள ஒற்றுமையைச் சுவெலபில் (1991) வற்புறுத்தியுள்ளார்.

"செய்யுள் மொழி" (language of composition) "செய்யுள் மருங்கின்" (the order / system in the composition) எனும் தொடர்கள் கூர்ந்து நோக்கப்பட வேண்டியவை. செய்யுளாக்கம் பற்றிய ஓர் ஒழுங்கு முறைமை பிரக்ஞை பூர்வமாகத் தொழிற்பட்டது என்பதே தொல்காப்பியவாதமாகும்.

செய்யுள் என்பது பொதுவான "ஆக்கங்கள்" (composition) என்பனவற்றுக்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்ற அதே வேளையில் அத்தகைய ஆக்கங்களிற் "பாட்டு" (song) ஒன்று என்பதும், அது மிகப்பிரதானமான செய்யுள் (வடிவம்) என்பதும் புலனாகின்றது.

"பாட்டு உரை, நூலே, வாய்மொழி, பிசியே
அங்கதம், முதுசொல், அவ்வேழ் நிலத்தினும்
தங்கு புகழ் மூவர் தண் பொழில் வரைப்பின்
நாற்பெயர் எல்லை அகத்தவர் வழங்கும்
யாப்பின் வழியது என்மனார் புலவர்" (செய்.75)

தொல்காப்பியம் பாட்டு என்றே கூறுகிறது. கவிதை அந்நிலையிற் பாட்டாகவே அமைந்துள்ளது. தொல்காப்பியம் செய்யுளியலிற் கூறும் செய்யுளுக்கான தொடக்கக் கூறுகள் (மாத்திரை, எழுத்து, அசை, சீர், அடி) என்பன பாட்டுக்கே உரியன.

"அடியின் சிறப்பே பாட்டு எனப்படும்" (செய்.34)

அடுத்துத் தொல்காப்பியம் கூறும் உறுப்புக்கள் யாவும் பாட்டுக்கு (song) உரிய பௌதீக அம்சங்கள் அன்றேல் குணப் பண்புகளேயாகும். (வனப்புக்கள் பற்றிப் பின்னர் நோக்குவோம்) பாடப்படுவது பாட்டாகும்.

"பாட்டு"க்கான தொழிற்பாடு "பாடல்" ஆகும். அதுவே பாட்டையும் குறித்தது.

தொல்காப்பிய நிலையில், கவிதை என்பது "பாட்டு" ஆகவே இருந்தது.

இது உலகப் பொதுவான கவிதை வளர்ச்சி நிலையுடன் ஒத்துச் செல்வதே (song, poem) இந்தப் "பாடல்" மரபு தொல்காப்பியத்திற் புலமை நிலப்பட்ட ஒரு முயற்சியாகவே ஆராயப்படுகிறது. "புலம்", "புலன்", "புலவர்" என்னும் சொற்பயன்பாடுகள் சங்க இலக்கியங்களிலே காணப்படுகின்றன (பாட்டும் தொகையும்.122).

இங்கு நாம் அவதானிக்க வேண்டிய முக்கிய விடயம் சங்க இலக்கியத்தில் ஒரு மட்டத்திலும், தொல்காப்பியத்திலும் "பாட்டு" என்பது புலமை நிலப்பட்ட ஒரு முயற்சியாகவே கொள்ளப்படுவதாகும். "புலம்" என்பதும் அறிவையும் குறிக்கும், வயலையும் குறிக்கும். அறிவின் செய்கையாக ஆக்கத்தைக் கொள்ளும் நோக்கின் உளவியற் பின்புலத்தை நாம் உணர்ந்து கொள்ளுதல் அவசியம். "செய்யுள்" புலமையின் வெளிப் பாடாகக் கொள்ளப்படுகிறது. ஆனால் "பாடல்" என்பது தமிழ்ப் பாரம்பரியத்திற் பாணனோடு தொடர்புடைய ஒன்றே. சங்க இலக்கியத்தினூடே பாணர் ஒதுக்கப்பட்டுப்புலவர் மேலோங்குவதை நன்கு காணலாம் (புறம்.12:மதுரைக்காஞ்சி.215:37) (சிவத்தம்பி 1981:195-200)

தொல்காப்பியத்திற் செய்யுளாக்கம் "புலனெறி" யாகவே கொள்ளப் படுகிறது. (பொருள் 1:56)

"பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்"

பாடல், புலனெறியின் பாற்படுத்தப்பட்டுவிட்டது. அது புலவருக்குரியதாக்கப்பட்டுவிட்டது.

தொல்காப்பியம் இந்த நிலையிலேயே தோன்றுகின்றதென்பது மிக முக்கியமான ஒரு விமர்சன உண்மையாகும். அதாவது பாணர் மரபிலிருந்து விடுபட்டுப் பாடல் என்பது பிரக்ஞை பூர்வமான ஒரு புலமைத் தொழிற் பாடமாகக் கருதப்படும் நிலையிலேயே தொல்காப்பியம் தோன்றியுள்ளது என்பது மிகத் தெளிவான உண்மையாகும்.

III

அடுத்து, தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் கட்டமைக்கப் பட்டிருக்கும் முறைமையினூடாகத் தொல்காப்பியம் முன்வைக்கும் தமிழ்க் கவிதை பற்றிய வாதம் (argument), முற்கோள் (thesis) யாது என்பதனை அறிதல் அவசியமாகும்.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தின் பல்வேறு இயல்களிற் காணப்படும் நூற்பாக்களின் ஒழுங்கு முறைமை பற்றிப் பல்வேறு அறிஞர்கள் விவாதித்துள்ளனர். (சோமசுந்தர பாரதியார், சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி, மார், சுவெலபில்) உரையாசிரியர்கள் நூற்பாக்களைக் கொண்ட முறைமையிலே தம்முள்ளே வேறுபட்டுள்ளனர். (பார்க்க, தொல்காப்பியம், மர்ரே பதிப்பு பக்.127-30) ஆயினும் இயல் வைப்பு முறைமையிற் வேறுபடுவோர் இலர். அந்த அமைப்பு முறைமை பின்வருமாறு:

அகத்திணையியல்	புறத்திணையியல்
களவியல்	கற்பியல்
பொருளியல்	மெய்ப்பாட்டியல்
	உவமையியல் / உவமவியல்
செய்யுளியல்	மரபியல்

இந்த ஒழுங்கமைப்பினை நோக்கும் பொழுது தமிழ்க் கவிதை மரபின் பிரதான கூறுகளாகிய, அகத்திணை, புறத்திணை பற்றிய விவரணமே (description) முதனிலைப்படுத்தப்பட்டுள்ளமையை அவதானிக்கின்றோம்.

"களவியல்", "கற்பியல்", "பொருளியல்" ஆகியனவற்றின் தேவையும் பொருத்தப்பாடும் பற்றிப் புலமை விவாதங்கள் நடைபெற்றுள்ளன (மார் 1985: 53-5: சிவத்தம்பி, 1981, 116.20) இம்மூன்று இயல்களும், அகத்திணைப் பாடல்கள் பற்றிய வழக்காறுகளைத் (conventions) தொகுத்துத் தருகின்றன. அகத்திணையியலினூடாக மேற்கிளம்பும் சமூகப் பண்பாட்டுடனும், குறுந்தொகை, நற்றிணை, அகநானூறு ஆகிய தொகுதிகளிலிருந்து மேற்கிளம்பும் வாழ்வியலுடனும் களவியல், கற்பியலிற் கூறப்படுகின்றவை எந்த அளவுக்குப் பொருந்தும் என்பது மிக முக்கியமான ஒரு வினாவாகும். இது காரணமாக இவற்றைக் காலத்தாற் பிந்தியவை, இடைச்செருகல்களைக் கொண்டிருக்கக் கூடியவை என்று மார் (மார் 1985:54-5) கருதுகிறார்.

தொல்காப்பியம் கூறும் கவிதையியல் பற்றிய நோக்கிற் பொருளியல் முக்கியமாகின்றது. அகத்திணைப் பாடல்களின் பொருள் மரபு பற்றிப் பேசும்பொழுது.

உயர்ந்தோர் கிளவி வழக்கொடு புணர்தலின்
வழக்கு வழிப்படுதல் செய்யுட்குக் கடனே (21)

என்று கூறுவதும், இறைச்சி பற்றிக் கூறுவனவும் (33, 34, 35) முக்கியமானவையாகும்.

தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரத்தின் (கவிதைக்) கொள்கைநிலை இடையீடாக(theoritical intervention)க் கருதப்பட வேண்டியது மெய்ப்பாட்டியலாகும்.

மெய்ப்பாட்டியலிற் கூறப்பட்டுள்ளனவற்றை மனங்கொண்டு, அந்த இயலின் வைப்பு முறைமையை நோக்கும்பொழுது, அகம், புறம் எனும் பாடுபொருள்கள் (themes) மெய்ப்பாட்டினை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. மெய்ப்பாடுகளைப் புலப்படுத்துபவை என்ற எடுகோள், கருத்து நன்கு புலனாகின்றது.

மெய்ப்பாட்டியலிற் கூறப்பட்டனவற்றை ஆராய்ந்துள்ள அறிஞர்கள் (திருஞானசம்பந்தம், மார், சுப்பிரமணிய சாஸ்திரி) அவற்றுக்கும் பரதரின் ரசக் கோட்பாட்டுக்குமுள்ள "கொடுக்கல்-வாங்கல்" உறவுகளையே முதன்மைப்படுத்தி வாதிட்டுள்ளனர். மெய்ப்பாட்டியலில் ஐந்திணை பற்றிய குறிப்பு இல்லை என்ற மாரின் அவதானிப்பு (மார் 1985) முக்கியமானதே. ஆனால், மெய்ப்பாட்டியலிலுள்ள 27 சூத்திரங்களுள் 13 முதல் 25 வரையுள்ளவை அகத்துக்குரிய வழக்காறுகள் பற்றியே பேசுகின்றன. தொல்காப்பியம், **அகத்திணை மரபை அனைத்திந்திய இலக்கிய மரபின் பின்புலத்தில் வைத்துப்பார்ப்பதற்கான முயற்சியாகவே மெய்ப்பாட்டியலைக் கொள்ளல் வேண்டும்.**

மெய்ப்பாட்டியல் கூறும் "ரச"(சுவை) மரபு பற்றி நோக்கும் பொழுது, பொருளியலில் வரும் 51-ஆவது நூற்பா முக்கியமாகிறது.

ஒப்பும் உருவும் வெறுப்பும் என்றா
கற்பும் ஏரும் எழிலும் என்றா
சாயலும் நாணும் மடலும் என்றா
நோயும் வேட்கையும் நுகர்வும் என்றாங்கு
ஆவயின் வரூஉம் கிளவிஎல்லாம்
நாட்டிய மரபின் நெஞ்சுகொளின் அல்லது
காட்டலாகாப் பொருளஎன்ப (பொருளியல்.53)

"நாட்டிய மரபின்" என்ற பாடல் வடமொழியில் ரசனைக்குரிய தன்மையாகிய நாடகத்தைக் குறிப்பதாகவே கொள்ளப்படும். ஆனால் இதற்கு இளம்பூரணர் தரும் பாடம்,

"நாட்டு இயல்மரபின்" என்பதாகும்

இந்த நூற்பாவின் பாடம் பற்றிய வாசிப்பு வேறுபாடுகளிருப்பினும், மெய்ப்பாட்டியலில் தொல்காப்பியம் எடுத்துக் கூறும் சுவைகளுக்கான நிகழ்தளம் தொல்காப்பியத்தைப் பொறுத்த வரையில் "பண்ணை" யேயாகும். இப்பண்ணையை விளக்கமுனையும் பேராசிரியர்,

"முடியுடைவேந்தரும் குறுநில மன்னரும்
முதலானோர் நாடக மகளிர் ஆடலும் பாடலும்
கண்டும் கேட்டும் காமநுகரும் இன்ப
விளையாட்டினுள் தோன்றிய................"

என்று கூறிச் செல்கிறார்.

பண்ணைபற்றிய இக்குறிப்பும் கலித்தொகையில் வரும் கேளிக்கைப் பாடல் மரபும் சங்க கால இறுதியில், காமச்சுவை சார்ந்த ஒரு பிரபுத்துவ அரங்குக்கு இடம் அளித்திருந்தன என்பது ஏற்கனவே நிறுவப்பட்டுள்ள ஒன்றாகும் (சிவத்தம்பி 1981).

எனவே மெய்ப்பாடு பற்றிய தொல்காப்பிய விளக்கம், ஏதோ ஒரு வகையில் தமிழ்நாட்டில் அக்காலத்தில் நிலவிய ஓர் ஆற்றுகை மரபுடனும் தொடர்புடையது என்பது புலனாகின்றது.

எவ்வாறு நோக்கினும் மெய்ப்பாடு பற்றிய கோட்பாட்டினை நூல் அமைப்பின் அந்த கட்டத்திற்கொண்டு வருதல் மூலம் தொல்காப்பியம் தமிழின் தனித்துவமான இலக்கிய மரபுகளை ரசக்கோட்பாட்டுடன் இணைத்து நோக்க முனைகின்றது என்பது புலனாகின்றது.

இதிலுள்ள முக்கியத்துவம் யாதெனில், அவ்வாறு ஓர் அகண்ட பரிமாணத்தில் வைத்து நோக்கமுனையும் பொழுது தமிழ்நாட்டுக் களத்தையும் அநுபவங்களையுமே முதன்மைப்படுத்துகின்றது.

மெய்ப்பாட்டியலில் "அக" அனுபவங்களே பிரதானப்படுத்தப் படுகின்றன.

சுவைவெளிப்பாடு பற்றிப் பேசும் மெய்ப்பாட்டியலின் இறுதி நூற்பாவில், தொல்காப்பியம் ரசனைக்கு அடிப்படையான தகைமையை எடுத்துக் கூறுகிறது. "நன்நயப் பொருள்கோள்" என்பது கண்ணினாலும் செவியினாலும் "திண்ணிதின்" உணர்வுடையோரினாலேயே முடியும் எனக் கூறப்பட்டுள்ளது (மெய்ப்பாட்டியல்.27)

கலை கண்ணுக்கும், செவிக்கும் உரியதென்பதும், "பொருள்கோள்" என்பது (Hermaneutics) என்பது அந்த நுண்ணுணர்வுடையோராலேயே பெறப்படத்தக்கது என்பதும், தொல்காப்பியம் முன்வைக்கும் கருத்தாக்கங்களாகும். வடமொழிக் கலைஞரசனை மரபிற் பேசப்பெறும்

"சஹ்ருதயர்" என்போர் இவர்களே. அதாவது உணரும் திறனுடையோரே பாடலை "ரசிக்கக்" கூடியவர்களாவர்.

மெய்ப்பாட்டியலைத் தொடர்ந்து வரும் உவம இயலும் (இளம்பூரணர் பாடம் உவமையியல்) மெய்ப்பாட்டியல் போன்று ஒரு முற்கோள் முன்வைப்பாகவே உள்ளது. மெய்ப்பாடு இலக்கியத்திலே "தொடர்பு"படுத்தப்படும் (communicate) முறைமை "உவமை" ஆகும். இதற்கும் வடமொழிப் பரிமாணம் உண்டு. தமிழ்க்கவிதையின் உவமை மரபினை நுண்ணாய்வு செய்யும் பகுதியாக இது அமைந்துள்ளது.

உவமத்திலிருந்து அதாவது தொடர்புறுத்தும் முறைமையிலிருந்து தொல்காப்பியம் (the STRUCTURE AND THE PROCESS OF THE VEHICLE OF communication process) தொடர்பின் அமைப்பையும் அதன் நடைமுறைமையையும் உள்ளடக்கி நிற்கும் தொடர்பு "வாகனத்"துக்கு வருகிறோம். அது உள்ளுறுத்திச் செய்யப்பட்ட ஒன்றாகும். செய்யுள் (worked inside; cultivated made) பேராசிரியர் கூறுவதுபோல "பாய்த்துள் விக்குள் என்றாற் போலச் செய்யுள்" என்பதூஉம் தொழிற்பெயர்.

செய்யுள் பற்றிய தொல்காப்பியக் குறிப்புக்கள் இரண்டு மட்டங்களிலே அமைந்துள்ளன.

1. தமிழிற் செய்யுள் உண்டாக்கப்படும் முறைமை
- அதன் பௌதீக அம்சங்கள்
- அதன் குண அம்சங்கள்

இங்கு யாப்பு என்பது வெறுமனே யாக்கும் (ஆக்கும் முறைமைக்கான) கட்டுக் கோப்பாக மாத்திரம் அமையாது.

"எழுத்து முதலா ஈண்டிய அடியின்
குறித்த பொருளை முடிய நாட்டல்
யாப்பு எனமொழிபயாப்பு அறிபுலவர்" என்று நிற்கும்.
(செய்.74)

பொருளின் பூரணத்துவத்திலேயே உருவத்தின் முழுமை அமைகின்றமையே யாப்பாகும் என்பது தொல்காப்பியக் கருத்து.

2. உலகப் பொதுவான இலக்கிய வகைகளான பாட்டு, உரை, நூல், வாய்மொழி, பிசி, அங்கதம், முதுசொல் ஆகியன (மூவேந்தருக்குரிய நான்கெல்லைகளைக் கொண்ட) தமிழ்நாட்டில் வழங்கும் முறைமை

பாட்டு, உரை, நூலே, வாய்மொழி பிசியே
அங்கதம் முதுசொல், அவ்வேழ் நிலத்தும்
வண்புகழ் மூவர் தண்பொழில் வரைப்பின்
நாற்பெயர் எல்லை அகத்தவர் வழங்கும்
யாப்பின் வழியது என்மனார் புலவர் (செய்.75)

உண்மையில் முதல் மட்டத்திற் கூறப்படுவது, உலகப்பொதுவான "பா" வடிவம் தமிழில் அமையும் வழிமுறையாகும் அதாவது " பாட்டியல் வழக்கு" (செய்.202) இங்கு விரித்துக் கூறப்பட்டுள்ளது. பாவுக்கான உறுப்புக்களையே தொல்காப்பியம் செய்யுளியல் முதல் நூற்பாவில் எடுத்துக் கூறுகிறது.

தொல்காப்பியர் "பா"வினையே கவிதையாகக் கொள்கிறார்.

தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரத்தின் இறுதி இயலாக அமைவது மரபியலாகும். இதில் தமிழ் நாட்டின் சொல் வழக்கு மரபுகளும் (idioms and usages) சமூக மரபுகளும் நூலாக்க மரபுகளும் எடுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளன.

மரபியல், தொல்காப்பியத்தின் உண்மையான பயனாளியார் என்னும் வினாவினை மிகுந்த முனைப்புடன் முன்வைக்கின்றது. இன்னொரு வகையிற் கூறினால், தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரத்தின் வாசகர் யார்? அவர் எத்தகையவர்? என்பன இங்கு முக்கிய வினாக்களாகின்றன.

இந்த வாசகர் தமிழ் மரபினிலுள்ளிருந்து வருபவரா அன்றேல், வெளியிலிருந்து வந்து தமிழ் மரபை அறிய விரும்புவரா? அன்றேல் தமிழ்ச் சூழலினுள் வாழும் தமிழரல்லாத ஆனால் தமிழைக் கற்க விரும்பும் ஒருவரா?

தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் அமைக்கப்பட்டிருக்கும் முறைமையினை நோக்கும்பொழுது இது, தமிழ் இலக்கியப் பாரம்பரியத்தை வடமொழிக்கலை, இலக்கியப் பரிச்சயமுடைய ஒருவருக்கு அறிமுகப்படுத்துவதாக அதாவது அத்தகைய ஒருவர் தமிழில் எழுத முனையும்பொழுது தெரிந்திருக்க வேண்டிய மரபுகளை எடுத்துரைப்பதாக அமைந்துள்ளமை தெட்டத் தெளிவாக மேற்கிளம்புகின்றது.

பொருளதிகாரத்தின் கட்டமைப்பு இந்த உண்மையை நமக்கு வன்மையாக எடுத்துரைக்கின்றது.

இக்கட்டத்தில் தொல்காப்பியம், எழுத்ததிகாரம், சொல்லதி-காரங்களைப் பொருளதிகாரத்தின் இந்தப் பண்பின் பின்புலத்தில் வைத்து நோக்குவது அவசியமாகின்றது. எழுத்து சொல் அதிகாரங்களிலும் வடமொழிப் பரிச்சயமுள்ள ஒரு நிலைமை தமிழின் இலக்கணம் எடுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளது என்பது பொதுவில் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகின்ற ஓர் உண்மையேயாகும். அதாவது ஏற்கனவே வடமொழி அறிவுடைய ஒருவருக்குத் தமிழின் தனித்துவங்களை மிகுந்த நுண்ணுர்வுடன் எடுத்துக்கூறும் திறன் தொல்காப்பியத்திற் காணப்படுகின்றது.

தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரத்தின் கட்டமைப்பினை உன்னிப்பாக நோக்கும் பொழுது இக்கட்டமைப்பினுள் இரண்டு செல்நெறிகள் தொழிற்படுவதை அவதானிக்கலாம்.

I. உள்ளவற்றை (சம்பந்தப்படுவனவற்றை) த் தொகுத்து வகுத்துத் தருதல்

II. இவற்றினூடே ஒரு கொள்கையாக்கப் பண்பு (theorisation) காணப்படுகின்றமை.

இக்கண்ணோட்டத்திற் பார்க்கும்பொழுது, பொருளதிகாரத்திற் கூறப்படுவனவற்றை நான்கு "தொகுதி"களாகப் பார்க்கலாம்.

1. தமிழின் தனித்துவமான இலக்கிய மரபான அகம் / புறம் பற்றியன (தரவுகளும் கொள்கைகளும் - data and theories)
2. அவற்றை வெளிப்படுத்தும் "பா"வினது கட்டமைப்பும் இயல்புகளும்
3. இந்த வெளிப்படுத்துகைக்குத் தளமாக (நிலமாக) அமையும் உணர்ச்சிகள் / கலைகள்
4. இவற்றை வெளிப்படுத்துவதற்கான உத்தி (உவமம்)

இவற்றுள், இங்கு முதல் இரண்டு பற்றியும் சிறிது விரிவாக நோக்கப்படும்.

IV

இந்தியப் பொது இலக்கியப் பாரம்பரியத்தில் தமிழிலக்கியம் வழிவரும் பாரம்பரியமே வடமொழிப் பாரம்பரியத்துக்கு நிகரானதும் "மற்றையது" (the order) என்பதும் இலக்கிய வரலாற்றாசிரியர்களால் ஏற்றுக்கொள்ளப்படும் உண்மையாகும். (சுவெலபில்.1991) தமிழ்ப் பாரம்பரியத்தின் தனித்துவம் அது செந்நெறிமயப்படுத்தியுள்ள அக, புறத்திணை இலக்கிய மரபிலேயே உள்ளது.

இந்த இலக்கிய மரபுக்கான வழக்காறுகளை விவரிக்கும் தொல்காப்பியம், அந்த விவரங்களினூடே சில கோட்பாடுகளை உருவாக்கியுள்ளமை அவ்வவ்வியல்களைப் பார்க்கும்பொழுது புலனாகின்றது.

அவற்றுள் மிக முக்கியமாக அமைவது அகப்பாடலின் அமைப்புப் பற்றிய கோட்பாடு ஆகும்.

முதல், கரு, உரிப்பொருள் என்ற மூன்றே
நுவலும் காலை, முறை சிறந்தனவே
பாடலுட் பயின்றவை நாடுங்காலை (அகத்.03)

பாடலை அலகாகக் கொண்டு பார்க்கும்பொழுது, அகத்திணையில் முதல், கரு, உரி தொழிற்படுவது கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்நூற்பாவில் வரும் "பாடலுள்", "பயின்றவை", "நாடுங்காலை" என்ற தொடர்கள் மிக நுண்ணிதாக விளங்கப்படுதல் அவசியம்.

புறத்திணைப் பாடல்களுக்கு இத்தகைய ஒரு "கொள்கை" கட்டப் பெறவில்லை. எனினும் பல்வேறு போர் நிலைகளும் வீரப்புகழ்ச்சி நிலைகளும் தரப்படுகின்றன.

புறத்திணை பற்றிய இயலிற் காணப்படும் மிக முக்கியமான அம்சம், தொல்காப்பியம் "புறன்" என்பதை இனங்கண்டு கொள்ளும் முறைமையாகும்.

. . . .
வெட்சி தானே குறிஞ்சியது புறனே (1)
. . . .
. . . .
மறம் கடைக்கூட்டிய குடிநிலை, சிறந்த
கொற்றவை நிலையும், அகத்திணைப் புறனே (4)
வஞ்சிதானே முல்லையது புறனே (6)
உழிஞை தானேமுல்லையது புறனே (8)
தும்பைதானே நெய்தலது புறனே (12)
வாகைதானே பாலையது புறனே (15)
காஞ்சிதானே பெருந்திணைப் புறனே (18)
பாடாண் பகுதி கைக்கிளைப் புறனே (30)

இவ்விடங்களிற் "புறன்" என்பது இயைபு காரணமாகக் கூறப்படும் "இணைநிலைச் சேர்ப்பு" (pairing) ஆகும். அதாவது ஒரு அகத்துக்கு ஒரு புறம் உண்டு என்பது.

நில அடிப்படையைக் கொண்ட அக-புற இணைப்புக்களைப் பார்க்கும் பொழுது, ஒவ்வொரு நிலத்திலும் காணப்படக் கூடிய ஆண்-பெண் உறவுக்கான சமூகச்சூழலுக்கும் அதே நிலத்துக்குரியதான போர் முறைகளுக்கும் ஓர் இயைபு இருப்பது இயற்கையானதே.

குறிஞ்சியில் நடைமுறையிலுள்ள சமூக அதிகார ஒழுங்கு முறைகளுக்கும், வெட்சிக் குரியதான போர் முறைமைக்கும் ஓர் இயைபு காணப்படுவது உண்மையே. இது முல்லை மருத நிலங்களுக்கும் பொருந்தும். அந்நிலங்களுக்குரிய "செய்தி"களையும், போர் நடவடிக்கைகளையும் இணைத்து நோக்கும் பொழுது இவ்வுண்மை புலப்படும்.

நிலம்	**பொருளியல் நடவடிக்கை**	**போர்நடவடிக்கை**
முல்லை	ஆனிரை மேய்த்தல் தானியச் செய்மை	குடியிருப்புக்களைக் காப்பதும் தாக்குவதும்
மருதம்	விதைத்தல், பயிரிடல், சாகுபடி செய்தல் ஆனிரை வளர்த்தல்	அரண்களைப் பாதுகாத்தலும் தாக்குதலும்

(தமிழ்நாட்டுச் சூழலில் அரச இல்லத்தின் (palace) சிறப்பு, அது அரணுக்குள் உள்ள மனை என்பதுதான். அரண்மனை எதிர் குடிமனை)

குறிஞ்சி — உணவுச் சேகரிப்பு ஆனிரை கவர்தல்
மிருக வளர்ப்பு
தினைச் செய்கை

பாலைக்கும் நெய்தலுக்கும் இத்தகைய ஓர் இயைபினைக் காண முடியாதுள்ளது. நெய்தல் பிரதேசத்திலே தோன்றக் கூடிய அதிகார முறைமைக்கும் இறுதிவரைப் போராகும் தும்பைக்கும் தொடர்பு காண்பது சிரமம். இத்தகைய "விடாப்பிடிப்" போருக்கான வாய்ப்பு, விளைச்சற் சாத்தியப்பாடுகள் அற்ற வெற்றுநிலம், தும்பையில் உண்டு.

வாகை பற்றித் தொல்காப்பியம் கூறுவனவற்றை நோக்கும்பொழுது அங்கு முற்றிலும் கருத்து முதன்மையானதும் (idealistic) வாகையின் பொருளியல் யதார்த்தத்துக்கு அப்பாலானதுமான ஒரு கொள்கையாக்கமே (theorisation) காணப்படுகின்றது.

வாகை தானே பாலையது புறனே
தாஇல் கொள்கைத் தம்தம் கூற்றைப்
பாகுபட மிகுதிப்படுத்தல் என்ப (அகத்.15)

இத்திணைக்குக் கூறப்பட்டுள்ள துறைகளின் (நூற்பா.16,17) முரணிலை அவதானிக்கப்பட வேண்டியதாகும்.

இதற்கும் மேலாக, கைக்கிளையையும், பாடாணையும், பெருந்திணையையும், காஞ்சியையும் இணைத்து நோக்குவது ஒரு முரண்நிலப்பாட்டையே காட்டுகின்றது.

கைக்கிளை பற்றித் தொல்காப்பியம் தரும் விவரணமானது அது ஒரு திரிபு நிலப்பட்ட பாலியல் நிலை என்பதைக் காட்டும்.

காமம் சாலா இளமையோள் வயின்
ஏமம் சாலா இடும்பை எய்தி
நன்மையும் தீமையும் என்று இருதிறத்தான்
தன்னொடும் அவளொடும் தருக்கிய புணர்த்து
சொல் எதிர் பெறாஅன் சொல்லி இன்புறல்
புல்லித்தோன்றும் கைக்கிளைக் குறிப்பே (அகத்.53)

இதனை ஆளுமைப் பொலிவைப் பாடும் பாடாணுக்குப் புறனாகக் கொள்ளுதல், வாய்ப்பாடு மயப்படுத்தப் பார்க்கும் ஒரு நோக்காகவே காணப்படுகின்றது.

இதே போன்றதே பெருந்திணை காஞ்சி இணைப்பும்.

பெருந்திணை என்பது தொல்காப்பியக் கூற்றின்படியே

ஏறிய மடல் திறம், இளமை தீர்திறம்
தேறுதல் ஒழிந்த காமத்து மிகுதிறம்
மிக்க காமத்து மிடலொடு தொகைஇ
செப்பிய நான்கும் பெருந்திணைக்குறிப்பு (அகத்.54)

ஆகும்.

இதனை, "நில்லா உலகம் புல்லிய நெறித்தே" எனக் காஞ்சியோடு இணைத்தல் பொருத்தமற்றதாகவே காணப்படுகிறது.

மேலும் காஞ்சியிற் கிளம்பும் நிலையாமைக்கும், உலக நிலையாமைக் கோட்பாட்டுக்கும் இயைபு காண்பது சிரமமே என்பது அதற்குரிய துறைகளால் தெரிகின்றது.

புறப் பொருள் வெண்பா மாலை பாடாணைக் கைக்கிளையின் புறனாகக் கொள்ளவில்லை. அவ்வாறே பெருந்திணை-காஞ்சி இணைப்பையும் ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை.

வாகையை விவரிக்கும் பொழுது கூறும் கருத்துக்களை நோக்கும் பொழுது (நூற்பா-புறத்.16) தொல்காப்பியத்திற் காணப்படும் அக-புற இணைப்புக் கொள்கையாக்கம் பொருந்தாது என்பது தெரிகிறது.

வடமொழிச் சமூக இலக்கியப் பாரம்பரியங்கள் சிலவற்றையேனும் முற்றிலும் தமிழ்நாட்டுக்குரியனவான நடைமுறைகளிலே காணும் ஒரு நோக்கினையே காஞ்சி பெருந்திணை இணைப்புக் காட்டுகின்றது.

களவினைக் கந்தர்வமாகக் காணும் நோக்கும் இத்தகையதே.

இன்பமும் பொருளும் அறனும் என்றாங்கு
அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை மருங்கின்
காமக் கூட்டம் காணும் காலை,
மறையோர் தேஎத்து மன்றல் எட்டனுள்
துறைஅமை நல்யாழ்த்துணைமையோர் இயல்பே
(களவு.1)

களவு என்பது மணநிலையே யன்று: கந்தர்வமோ ஒரு திருமண வகையாகும்.

அகப்பாடல் மரபு பற்றிய தொல்காப்பிய விளக்கத்தில் முக்கிய இடம் பெறுவது "உள்ளுறை உவமம்" எனும் கவிதை உத்தி (poetic strategy) ஆகும்.

அகத்திணை ஒழுக்கத்தில் ஈடுபட்டுள்ளோர் தமது (மன) நிலைமையைச் சூழவுள்ள இயற்கையோடு இணைத்து நோக்கி, அந்த இயற்கை நிகழ்வு தனது நிலைமைக்கான ஒரு குறியீடாக (symbol) அமையும் வகையிற் கூறுவது உள்ளுறை ஆகும்.

இது வேண்டுமென்றே இயற்றிக் கூறப்படும் (contrived) ஒரு உத்தி.

உள்ளுறுத்து இதனொடு ஒத்துப்பொருள் முடிக என
உள்ளுறுத்து இறுவதை உள்ளுறை உவமம்

(இறுவதை என்னும் சொற்பிரயோகத்தை நோக்குக)

இவ்வாறு அகத்திணைச் சூழலிற் கூறப்படும் ஓர் உத்தி முறைமையினை (உண்மையில் கூற்று முறைமையினை) "உவமம்" என்று ஏன்கொள்ள வேண்டும் என்பது தெரியவில்லை.

இதனை உவமமாகக் கொண்டதனால் ஏற்பட்டுள்ள கருத்து மயக்கங்கள் பல. "ஏனை உவமம்தான் உணர்வகைத்தே" (அகத்.52) என்று பின்னர் சொல்ல வேண்டிய தேவை ஏற்படுகிறது. உவமவியலில் வரும் உவமப்போலி (உபம.24,25) இதுதானா என்பது பற்றி உரையாசிரியர்கள் மத்தியில் மயக்கம் ஏற்படுகிறது. (பார்க்க இளம்பூரணர்; பேராசிரியர்; பேராசிரியர் உவமப்போலியை உள்ளுறையாகக் கொள்கிறார்.)

உண்மையில் இதனை ஒரு "உவமமாக"க் கொள்ள வேண்டியதில்லை. அகத்திணை கட்டும் சமூகச் சூழலிற் இயற்கையைக் கொண்டே மனித நடவடிக்கைகளை விளங்கும், விளக்கும் ஓர் இருப்பு நிலை உண்டு. இதனைத் தமிழ் மக்களிடையே நிலவும் நாட்டார் பாடல்களில் காணலாம் என்பது ஏற்கனவே நிறுவப்பட்டுள்ளது (சிவதம்பி 1981:104-105). பேராசிரியர் எமனோ தொதுவர்களின் காதல் பாட்டுக்களுக்குச் சொல்வது உள்ளுறைக்கும், தமிழ்நாட்டுப் பாடல் மரபுக்கும் பொருந்தும் (ஷ.105)

வடமொழி மரபிற் காணப்படாத ஒன்றைத் தொல்காப்பியம் அம்மொழியின் இலக்கிய ஆக்க மரபுக்குள் நின்று உவமமாகப் பார்ப்பது. தமிழ்நாட்டுக் கவிமரபு ஒன்றினை இந்திய செந்நெறிப் பின்புலத்தில் விளங்கிக் கொள்வதற்கான ஒரு முயற்சியாகவே கொள்ளப்படல் வேண்டும்.

அகம், புறம் பற்றித் தொல்காப்பியம் தரும் கவிதையியல் மரபின் தொகுநிலை அர்த்தங்களைத் தெளிவுபடுத்திக் கொள்வது அவசியமாகின்றது.

அகத்திணையியலிலும், புறத்திணையியலிலும் தொல்காப்பியம் எடுத்துக் கூறும் பாடல் மரபைப் பார்க்கும்பொழுது அக்காலத்துத் தமிழ்க் கவிதையின் பொருள் மரபு வாழ்க்கையைச் சம்பவங்களாகப் பார்க்கின்ற ஒரு தன்மையையே காட்டுகின்றது. திணை, துறை மரபுகளும் கூற்று மரபுகளும் இவ்வுண்மையையே வலியுறுத்துகின்றன. முழு வாழ்க்கையினதும் ஒன்றிணைக்கப்பட்ட ஒட்டுமொத்தமான பார்வையாக அமையாது சம்பவங்களில் தெரியும் வாழ்க்கை உண்மைகளை முனைப்புறுத்துகின்ற ஒரு நோக்கே அக, புறக் கவிதைகளின் பண்பு ஆகின்றது.

அதாவது அக, புறத்திணை மரபு முழு வாழ்க்கையையும் ஒரு தொடர் நிலையாகப் பார்க்கும் முறைமையை ஊக்குவிக்கவில்லை என்பதை இக்கவிதைக் கொள்கைகள் சுட்டுகின்றன.

சங்க இலக்கியங்களை நோக்கும் பொழுது இப்பண்பு துல்லியமாகத் தெரிகின்றதெனினும் ஆற்றுப் படை வடிவம் புறத்தில் இந்த வரையறையைப் புறங்காணுவதற்கான ஒரு புலவர் முயற்சியாகவே காணப்படுகின்றது. அதாவது பரிசில் பெற விரும்புவோரை ஆற்றுப் படுத்துவதன் மூலம் புகழப்படுபவனது புகழைத் தொகுத்துக் காணும் தன்மை தொடங்குகின்றது.

தொல்காப்பியம் அகத்திணை, புறத்திணை மரபுகளை இவ்வாறு இலக்கணமயப்படுத்தி ஒன்றை மற்றதன் புறனானதாகச் சித்திரிக்கும் இந்த முறைமை, இன்று நம்மிடத்துள்ள சங்க இலக்கியங்கள் காட்டும் அக, புறத் திணைப்பாடல் மரபுகளுடன் எத்துணை இயைந்துள்ளன என்பதை நோக்குதல் பயனுடைத்தான ஒரு முயற்சியாகும்.

இதுபற்றி ஏற்கனவே சிந்திக்கப்பட்டுள்ளது. (கைலாசபதி 1968, செண்பகம் இராமசாமி (திகதி தெரியவில்லை), சிவத்தம்பி 1995).

சங்க இலக்கிய அக, புறப் பாடல்களின் சார்பும் முரண்பாடும் பற்றி ஆராய்ந்த மா. செண்பகம், தொகுப்புரையாகத் தருவன இங்கு நோக்கத்தக்கன.

1. இயற்கையைப் பாடுவதில் புறம்
   அகச்சார்பு பெறுகிறது........

2. அரசியலைப் பாடுவதில் அகம்
   புறச்சார்பு பெறுகிறது. அகப்பாடல்களில்
   அரசியல் உவமையாகவும், சிலவிடங்களில்
   நாட்டுவளமாகவும் காணப்படும்.
   .. . .

3. சில குறிப்பிட்ட வகை உவமைகள்
   அகத்திற்கும் புறத்திற்கும் என்று
   பகுக்கப்பட்டுள்ளன.

4. சில சமுதாயக் காட்சிகளிலும் அகமும்
   புறமும் வேறுபடுகின்றன. மகளிர் மனநிலை, பாணர்
   வாழ்வு, பார்ப்பார் வாழ்வு இவை இருவகை
   இலக்கியங்களிலும் முரண்பட்டுக் காணப்படுகின்றன.

5. அகப்பாடல்களிலும் வீரம் இணைகிறது.
   முல்லைத்திணைப் பாடல்களே, புறப் பாடல்
   பாடல்களின் எதிரொலியாக அமைந்தவை.

பாலையிலும் குறிஞ்சியிலும் வீரக் குறிப்பு உண்டு மருதம், நெய்தல் இவ்விரண்டும் புறப்பாடல்களிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டவை.

6. அகப் பாடல் இயல்பென்றும், புறப்பாடல் இயல்பென்றும் தொல்காப்பியர் குறித்த விதிகள் சங்கப் பாடல்களில் வேறுபடுகின்றன. பாக்கத்து விரிச்சியும்,+ வேலன் வெறியாடலும் அகத்தில் மிகுந்துள்ளன.

7. சில குறிப்பிட்ட தொடர்களையும் சொற்களையும் கொண்டே அகம், புறம் பாடல்களை அடையாளம் கண்டு கொள்ள முடிகிறது (மா. செண்பகம்)

இதில் அடிப்படையாகவுள்ள பிரச்சனை என்னவெனில், நாம் தொல்காப்பியம், அகத்திணையியல் புறத்திணையியல்களை வைத்துக் கொண்டே சங்கப் பாடல்களைப் பார்க்கின்றோம். சங்க இலக்கியம் பற்றிய எனது பார்வையைத் தொல்காப்பியமும் அதற்கான உரைகளும் தீர்மானித்துள்ளன.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் கிடைக்காமல் சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் மாத்திரமே கிடைத்திருந்தால், சங்க இலக்கியங்கள் பற்றிய எமது மதிப்பீடு இப்பொழுதுள்ளது போன்றே அமைந்திருக்குமா என்பது ஒரு சுவாரசியமான வினாவாகும்.

ஐந்திணை மரபு பற்றிய பிரக்ஞை சங்கப் பாடல்களில் உண்டு. (மதுரை காஞ்சி, வரி 270,288,314,325) ஆனால் அக, புற ஒதுக்கற் பாட்டைப் பிரக்ஞை பூர்வமாகவே புறங்காண முனைகின்ற முயற்சியினைப் பட்டினப் பாலையிற் காண்கின்றோம். அங்குப் புறப்புகழைச் சொல்வதற்கான ஒரு கற்பனைச் சந்தர்ப்பம் உண்டாக்கப்படுகிறது. அதே வேளையில், நெடுநல் வாடை அகம், புறத்தை ஒன்றுக்கொன்று புறனாகப் பார்ப்பதிலுள்ள தவறை, ஒன்றையொன்று பாதிக்கும் முறைமையைக் கவிதைக் கவர்ச்சியுடன் காட்டுகின்றது. புறநானூற்றின் பிற்பகுதியில் கைம்மையின் துயரம் பேசப்படுகின்றது (281) ஆற்றுப்படை என்பது ஓர் இலக்கிய வகையாகவே சேர்க்கப்படுகின்றது. பத்துப்பாட்டில் ஐந்து பாடல்களில் திருமுருகாற்றுப்படையை விட்டு நோக்கினால் நான்கு நெடும்பாடல்கள் ஆற்றுப்படை வடிவத்தில் அமைந்துள்ளன. தொல்காப்பியம் ஆற்றுப்படை பற்றி அத்துணை விரிவாகப் பேசவில்லை. ஆற்றுப்படையை ஓர் உத்தியாகக் கொள்கின்றதே தவிர, அதனை ஒரு தனிஇலக்கிய வடிவமாகக் கொள்ளவில்லை.

இவ்வாறு நோக்கும்பொழுது சங்க இலக்கியங்களில் ஒரு நெகிழ்ச்சியான நிலையையே காண்கின்றோம்.

சங்க காலத்தின் பின்னர் புறம், முற்றிலும் அகநிலைப்பட்டே எடுத்துரைக்கப்படுகின்றது (முத்தொள்ளாயிரம்).

அகப்பாடல்களுக்கு அகவல் பொருத்தமான யாப்பா என்பது இன்னொரு முக்கியமான வினாவாகும். அவ்விடயத்தைப் பின்னர் நோக்குவோம்.

V

இனி, செய்யுள் ஆக்கம் பற்றிய தொல்காப்பியக் கருத்துக்களையும் அவற்றின் கவிதையியல் முக்கியத்துவத்தையும் நோக்குவோம்.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டபடி "செய்யுள்" என்பதனைத் தொழிற் பெயராகக் கொள்ளல் வேண்டும். தொல்காப்பியம் இச்சொல் மூலம் எல்லா ஆக்கங்களையும் அதே வேளையில் கவிதையையும் (பாடல்) குறிக்கின்றது. அதுவும் தமிழ்நாட்டில் அது பயிலப்படும் முறைமை பற்றியே கவனம் செலுத்தப்படுகின்றது. செய்யுள் உறுப்பு என வன்மையுடன் எடுத்துக் கூறியவர்கள் "நல்லிசைப்புலவர்கள்" என்ற குறிப்பையும் மனங் கொளல் வேண்டும்.

செய்யுள் உறுப்புக்கள் இரண்டு நிலைகளிலே வைத்துச் சொல்லப்படுகின்றன.

1. முதலில் வரும் இருபத்து ஆறும்

[(மாத்திரை, எழுத்து, அசை, சீர், அடி (யாப்பு)]

[(மரபு) தூக்கு, தொடை (நோக்கு, பா)]

பாவின் அளவு

திணை, கைகோள், கூற்று கேட்போர், களன், காலவகை

பயன், மெய்ப்பாடு, எச்சம், முன்னம், பொருள், துறை

மாட்டு

வண்ணம்

இவை ஆக்கற்பாடு (யாப்பு, யாத்தல்) சம்பந்தப்பட்டவை.

2. ஆக்கப்பட்ட பாடல்களின் வனப்பு, அதாவது "பலவுறுப்புக்கள் திரண்ட வழி பெறப்படும் செய்யுள் அழகு".

அம்மை, அழகு, தொன்மை, தோல், விருந்து, இயைபு, புலன், இழைபு. நச்சினார்க்கினியர் முதலாவது தனிப்பாடல்களுக்கும், இரண்டாவது தொடர்நிலைச் செய்யுள்களுக்கும் உரியது என்று சொல்வர்.

பேராசிரியரும் இதனைக் குறிப்பாகச் சுட்டுவர். இது பற்றிப் பின்னர் பார்ப்போம்.

இங்கு நாம் மனத்திருத்த வேண்டிய முக்கியவிடயம், செய்யுள் அமைப்புப் பற்றிய நோக்குத் துணுக்கமாகும், இன்றைய மொழி நடையிற் கூறினால், இந்த வகைப்பாடு நிரம்பிய தொழில் முறை நுணுக்கச் செம்மை கொண்டது (highly professional classification) ஆகும்.

அதாவது, செய்யுள் ஆக்கம் எனும் தொழிலானது "விடய நோக்கு"டன் (objectively) செய்யப்பட்டுள்ளது.

முதலில் வரும் இருபத்தாறு அம்சங்களினது விளக்கத்தையும் ஒன்றுடன் ஒன்று இயையும் முறையையும் பல அறிஞர்கள் குறித்துள்ளனர், உரையாசியர்களைவிட தெ.பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார் (1966) மார் (1985) ஆகியோர் தரும் விளக்கங்கள் நுணுக்கங்களை நன்கு புலப்படுத்துகின்றன.

செய்யுள்/பா ஒரு "புலமை (அறிவு)" முயற்சியாகக் கொள்ளப் பட்டுப் பயிலப்படும் நிலையிலேயே இத்தகைய நுண்பகுப்பு ஏற்படலாம்.

இவ்வாறு கூறப்பட்டுள்ள ஒவ்வொன்றும் கவிதையியல் முக்கியத்துவமுடையன வெனினும் தமிழ்க்கவிதை வளர்ச்சியின் வரலாற்றுக் கட்டத்தை விளக்கிக் கொள்வதற்குப் பின்வருவன முக்கியமாகின்றன.

(அ) "பா" என்ற கருதுகோள்

இதில் இரண்டு அம்சங்கள் உள்ளன.

(1) பா என்ற சொல்லுக்கும் நெசவுக்குமுள்ள உறவு பா ஆக்குதல் என்பது ஒரு நெசவு முயற்சியாகக் கொள்ளப் படத்தக்க நிலைமை.

(2) பா என்பதன் வாய்மொழி, செவிப்புலத்தளம் அதாவது சிலரால் அல்லது பலரால் கேட்கப்படுவதற்காக ஒருவராற் பாடப்படுவது.

பாடல்/கேட்டல் தொடர்பு முறையினை அடிப்படையாகக் கொண்ட இந்தத் தொழிற்பாடு வெறுமனே "ஓசையமைப்பை" மாத்திரம் கொண்டதன்று. அது ஓசையும் பொருளும் இயைந்தது. பாடப்படுவதன் பொருள், சந்தர்ப்பம் ஆகியன பற்றிய தெளிவினைக் கொண்டது. ஓசை பொருளின் தன்மையை முனைப்புப்படுத்த, பொருள் அது சொல்லப் படுவதற்கேற்ற ஓசையை வேண்டி நின்றது.

"பா" எனும் இந்தக் கருதுகோளில் பாடுபவரின் தொழிற் பாடுகளும், கேட்போரின் எதிர்பார்ப்புகளும் இணைகின்றன.

இத்தகைய ஒரு நடைமுறை எத்தகைய ஒரு பண்பாட்டில் இடம் பெறலாம் என்பதே பிரதானமான வினாவாகும்.

செவிப்புலனே இங்குப் பிரதானப்படுத்தப்படுகின்றது. ஆனால் அதே வேளையில் பாடுபவரின் எழுத்தறிவுத் (literacy) தளத்திலிருந்தே அது கிளம்புகின்றது.

இவ்வினாவே மீண்டும் மீண்டும் கிளம்பும் ஒன்றாகும்.

(ஆ) அகவலை ஆசிரியம் என்றமை

நால்வகைச் சொற்களால் (இயற்சொல், திரிசொல், திசைச்சொல், வடசொல்) ஆ(யா)க்கப்படும் "பா"க்களின் ஓசையைப் பற்றிக் கூறத் தொடங்கும்பொழுது,

"அகவல் என்பது ஆசிரியம்மே" (சொல்-77) என்று கூறப்படுகிறது. இதற்கு முந்திய நூற்பா,

மரபேதானும்

நாற்சொல் இயலான் யாப்பு வழிப்பட்டன்று (சொல்.76)

என்று முடிகின்றது. இந்த நூற்பாவின்படி அதாவது அடுத்துச் சொல்லப் படப்போவது யாப்புதான், மேலும் 78 ஆம் நூற்பாவில்

"அதா அன்று என்பவெண்பா யாப்பே"

என்று சொல்லப்படுகின்றது.

இவை காரணமாக அகவல் என்பது அகவல் யாப்பையே கருதிற்று.

அந்நூற்பாவைப் பார்க்கும்பொழுது "அகவல்" எனும் பெயர் நன்கு பரிச்சயமில்லாதது போலவும் அகவல் என்பதற்கு "ஆசிரியமே" பரிச்சயமான பெயரென்பதும் உணர்த்தப்படுகின்றன.

இங்கு வினா யாதெனில் "அகவல்" ஏன் "ஆசிரியம்" என்று குறிப்பிடப்பட வேண்டும் என்பதே.

ஆசிரியம் என்னும் சொல்லைத் தமிழ் லெக்சிகன் "ஆசாரிய" என்று வடமொழி வழியாக வருவதாகவே கூறுகின்றது. அச்சொல் தமிழில் "ஆசிரியன்" என்றுதான் நிற்கும். "ஆசிரியம்" என்பது ஆசிரியனோடு சம்பந்தப்பட்டது என்ற கருத்தையே கொண்டது.

அவ்வாறெனில், தொல்காப்பியரின் வாசக (கேட்குநர்) வட்டத்தில் இந்த யாப்பு ஆசிரியர்களாலேயே பயன்படுத்தப்பட்டு வந்ததாக இருத்தல் வேண்டும்.

இந்தச் சாத்தியப்பாட்டை யாப்பருங்கலத்துக்கான பழைய உரை சுட்டிக் காட்டுகின்றது.

"சீரினானும் பொருளினானும் ஓசையினானும்
ஆகிய நுண்மையைத் தன்கண் நிறுவிற்றாகலானும்
புறநிலை வாழ்த்து முதலாகிய பொருள்களை
ஆசிரியனே போலநின்று அறிவிக்கும் ஆகலானும்
ஆசிரியம் என்பதும் காரணக்குறி 'ஆக' எனினும்
'சிறிது' எனினும் 'நுண்ணிது' எனினும்
ஒக்கும்

யாப்பருங்கல விருத்தி
1960. பக்.171 (மே.வ.வே.பதிப்பு)

வரன்முறையான கற்பித்தல் ஆரம்பமான நிலையிலேதான் செப்பலுக்குரிய வெண்பா அறப்போதனை நூல்களுக்குப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

ஆசிரியர்கள் ஒரு கட்டத்தில் அழைத்தல் ஓசையாகிய அகவலைப் பயன்படுத்தியிருத்தல் வேண்டும். அகவலோசை, ஒருவர் தன்னைப்பிறர் கேட்க வேண்டுமென்பதற்காகக் கூவிக் கருத்தைக் கூறுவதற்கான ஓசையமைப்பைக் கொண்டது.

இத்தகைய ஆசிரியப்பாப் பாரம்பரியம் ஐந்திணை மரபிலிருந்து வெளிக்கிளம்பக் கூடிய சாத்தியப்பாடு உண்டா என்பது பற்றிச் சிந்தித்தல் வேண்டும். இத்தகைய ஒரு பாரம்பரியம் ஆசிரமங்களைச் சார்ந்த மதங்களிலிருந்தே (monastic religions) கிளம்ப முடியும். சமணம், பௌத்தம் அத்தகைய சாத்தியப்பாடுகளை உடையவை. தொல்காப்பியரைச் சமணராகக் காணும் எண்ணத் துணிபு "ஆசிரியம்" என்ற இந்தச் சொற்பயன்பாட்டின் முக்கியத்துவத்தை மேலும் வற்புறுத்துகின்றது.

அகவல் என்பது ஆரம்பத்தில் மந்திர உச்சாடனத்தோடு சம்பந்தப்பட்டது என்பதும். அதுவே பாடுநர் மரபின் தொடக்க நிலையாக இருந்திருத்தல் வேண்டும் என்பதும் ஏற்கனவே நிறுவப்பட்டுள்ளன (கைலாசபதி 1968:110, 140/4). ஆசிரியம் என்ற இந்த பிரயோகத்தைப் பார்க்கும்பொழுது பின்னர் அது தமிழ்நாட்டுச் சூழலில் சமணர் பௌத்தரால் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கலாமெனத் தெரிகிறது. அவர்கள் தர்மோபதேசங்களுக்கு இந்த முறையைக் கொண்டிருக்க வேண்டுமென ஐயுற வேண்டியுள்ளது.

எவ்வாறு நோக்கினும் "ஆசிரியம்" என்ற பயன்பாடு பிற்பற்றபட்ட தென்றே கொள்ளல்வேண்டும்.

ஆசிரியம் என்ற இச்சொற் பயன்பாடு, இப்பாவானது பாணர்கள் கைகளிலிருந்து புலவர்கள் கைகளுக்கு வந்துவிட்டதென்பதையே உணர்த்துகின்றதெனலாம்.

தொல்காப்பியத்தில் வெண்பா ஆசிரியத்தின் மறுநிலையாகவே பேசப்பட்டுள்ளது. வெண்பா என்பது அகவல் அல்லாத ஓசை என்று மாத்திரமே தொல்காப்பியம் கூறுகிறது. பிற்காலத்தில் வெண்பாவுக்குக்

கிடைத்த முதன்மை தொல்காப்பியத்திற் சுட்டப்பெறவில்லை. யாப்பருங்கல விருத்தியில் வெண்பாவே முதல் யாப்பாகப் பேசப்படுகின்றது. மேலும் வெண்பாவின் ஓசை செப்பல் ஓசை என்பதைத் தொல்காப்பியர் கூறவில்லை. உரையாசிரியர்களும், பின்வரும் யாப்பருங்கல ஆசிரியருமே கூறுகின்றனர்.

பரஸ்பரம் உரையாடி, கேட்டுச் சொல்லும் ஓர் எடுத்துரைப்பாக இல்லாது, ஒரு கூட்டத்துக்கு அல்லது ஒருவர் சமூகத்தில் ஒன்றை எடுத்துக் கூறுவதற்கான "பொழிவு"க்கு (declamation) அகவல் பயன்பட்டிருத்தல் வேண்டும். வெண்பா அப்படியல்லாது சற்றுப் பக்கத்திலேயுள்ள ஊடாட்டம் உள்ளதான (interactive) ஒரு குழாத்துடன் அல்லது இன்னொருவருடன் உரையாடுவதற்கே பயன்பட்டிருத்தல் வேண்டும். தொல்காப்பியர் காலத்தில் வெண்பா 2-12 அடி எல்லைக்குள்ளேயே இருந்தது; அகவலோ 3-1000 அடி எல்லைக்குள் இயங்கிற்று. இதுவும் அகவலே அரசவைப் பாடல் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்த ஒன்றாக அமைந்தது என்பதை விளக்குகின்றது (சிதம்பரநாதன் செட்டியார்:1943: கந்தசாமி 1989).

(இ) வஞ்சியின் பயன்

வஞ்சியென்னும் சொற்பிரயோகம் பற்றிக் கூறும்பொழுது, கந்தசாமி "புறத்திணைகளில் ஒன்றாகிய வஞ்சித்திணைக்குரிய பொருண்மையினைப் பாடுவதற்குத் தொடக்கக் காலத்தில் இவ்வகைப்பா பயன்படுத்தப்பெற்றிருத்தல் வேண்டும்" (கந்தசாமி 1:1989:340) என்பர். அதே வேளையில் "வஞ்சி" பற்றிய பொருள் நிர்ணயம் செய்வது இன்றைய நிலையில் ஊகமாகவேயிருக்கும் என்றும் எச்சரிக்கிறார்.

வஞ்சி பற்றிய தரவுகளை ஒருங்கு சேர்த்து நோக்கும்பொழுது, அது நேரடிப் புகழ்ச்சிக்கான "தூங்கல்" ஓசையை (சிறிது அசைந்து பாடுதல்) உடையது என்றும், இறுதியில் வரன்முறையான ஆசிரிய ஓசைகொண்டு முடியும் என்றும் கூறப்படுகிறது (செந்தூக்குப் பற்றிய பேராசிரியர் விளக்கம்).

உண்மையில் வஞ்சி ஆசிரியத்தின் சிறு விகற்பம் என்றே தொல்காப்பியமும் கொள்ளும். இரண்டுக்கும் "நடை" ஒன்றே, வஞ்சியின் ஓசையாகிய "தூங்கல்" விளம்பித்திற் செல்லும் இசைவகை (a tune of slow measure) என்று லெக்சிக்கன் கூறும், வஞ்சியின் ஓசையில் வேகமின்மையிருக்கும் என்பது கூறப்படுகிறது. தாக்கமுள்ள எடுத்துக்கூறலுக்கு (deelamatism) வஞ்சி பொருந்தாது என்பது புறநிலைவாழ்த்துக்கு அது பயன்படுத்தப்பட முடியாதது எனும் தொல்காப்பியக் கூற்றிலிருந்து (செய்.106-107) விளங்குகின்றது. கலியும் அத்தகையதே. நாஞ்சில் நாட்டில் ஓடப்பாட்டை வஞ்சிப்பாட்டு என்று கூறும் மரபு உண்டு என்று லெக்சிக்கன் கூறுகிறது. இந்தக் குறிப்பு அப்பாடல் முறைமையின் வேகமற்ற ஓசையைச் சுட்டுகின்றது.

(ஈ) கலி, ஆரம்பத்தில் கூத்துக்குரியதாகவிருந்து, பின்னர் இலக்கியத்துக்கு கொண்டு வரப்பட்ட யாப்பு முறைமை என்பது ஏற்கனவே நிறுவப் பட்டுள்ளது (Sivathamby 1981:251-266)

(உ) தொல்காப்பியம் கூறும் ஓசை முறைமைகளையும் அவற்றின் விகற்பங்களையும் இன இசையியல் (ethno-musicological) கண்ணோட்டத்திற் பார்க்கும் பொழுது அச்சமூகம் பல்வேறுபட்ட வாழ்க்கை முறைகளுக்கும், வாழ்க்கைப் போக்குகளுக்கும் (rhythms of life) பழக்கப்பட்ட ஒன்று என்ற கருத்தே மேலோங்குகின்றது. இந்த ஓசைகள் தனித்தும் ஒன்றுடன் ஒன்று கலந்தும் (மருட்பா) வந்தன என்பதன் உட்கிடக்கையை அவதானித்தல் வேண்டும்.

பண்ணத்தி என்ற தனி வகையைக் கூறுவதன் மூலம் இசைப் பாடல்களும் செய்யுளியலின் கவனத்துக்குள்ளே கொண்டுவருவது தெரிகின்றது. பண்ணத்தியில் இலக்கியத் தன்மையிலும் பார்க்க பாட்டின் இயல்பு-மெட்டே (tune) முக்கியம் பெறுவதாக இருத்தல் வேண்டும்.

இலக்கியம், இசையிலிருந்து முற்றிலும் பிரிந்துவிடாத நிலையே தொல்காப்பியத்திலே கட்டப்பெறுகின்றது.சிலப்பதிகாரத்திலோ, அரங்கேற்றுக் காதையை நோக்கும் பொழுது இலக்கியத்திலிருந்து முற்றிலும் பிரிந்து நிற்கும் இசைமரபைக் காண்கின்றோம். மாதவியின் ஆடற்குழுவிலுள்ள பாடலாசிரியனும் இசைவல்லநனே. அவனுக்கு அவன் "தமிழ் முழுதறிந்ததன்மையனாயினும்" இலக்கிய அந்தஸ்து இருந்ததாகத் தெரியவில்லை.

(ஊ) "செய்யுட்களின் அளவு பற்றிய தரவுகளும் சில முக்கிய சமூக இலக்கிய உண்மைகளைச் சுட்டி நிற்கின்றன. நூல், பிசி, முதுமொழி, மந்திரம், குறிப்பு ஆகியன அடிவரையற்றவையாகக் கூறப்படுகின்றன (செய். 159).

நூல் பற்றிய குறிப்புக்களைப் பார்க்கும்பொழுது இந்திய மரபுக்குப் பொதுவாகச் சூத்திர முறைமை இங்கும் பேசப்படுவது தெரிகிறது. (செய். 159-165) உரை பற்றிய குறிப்பில் கட்டுக்கதைகள் (fables) சிரிப்புக்கதைகள் (humourous stories) (செய். 166) ஆகிய வாய்மொழிப் பாரம்பரிய வகைகள் இங்குப் பேசப்படுவதை அவதானிக்கலாம்.

ஆசிரியம் (3-1000 அடி) நெடுவெண்பாட்டு (12 அடி) பரிபாடல் (25-1000 அடி) எனவரும் அடிவரையறைகள் பாடல் வழக்காற்றின் மரபிலக்கணத்தினைத் தெரிவிக்கின்றன.

(எ) செய்யுளியலில் வரும் பல்வேறு குறிப்புக்கள் மூலம் பல இலக்கிய வடிவங்கள் பற்றி அறிகின்றோம்.

உரை, பிசி, மந்திரம், பண்ணத்தி என்பன பற்றி ஏற்கனவே பார்த்தோம்.

வாழ்த்தியல் மரபு மிக நுண்ணியதாக வளர்த்தேடுக்கப் பட்டுள்ளமையை நன்கு பதிவு செய்து கொள்ளல் வேண்டும். புறநிலை வாழ்த்து, வாயுறை வாழ்த்து, செவியறிவுறூஉ, அவையடக்கத்தியல் என்பன மிக விரிவாக எடுத்து விளக்கப்பட்டன. இவற்றில் அவை யடக்கியலுக்கு உரிய சங்கஇலக்கிய உதாரணங்கள் உரையாசிரியர்களால் தரப்படவில்லை.

அங்கதம் பற்றிய குறிப்பு முக்கியமானதாகும். அது பின்னர் தனியே எடுத்து நோக்கப்பெறும்.

கலி பற்றிப் பேசும்பொழுது "தேவர் பராஅய முன்னிலைக் கண்ணே" (செய். 133) என்று சொல்லப்படுகிறது. தேவரைப் பராவும் (பரவும்-துதிக்கும்) கலிக்கும் உதாரணம் உரையாசிரியர்களால் தரப்படவில்லை.

தேவரை நேரடியாகத் துதிக்கும் பாடல்கள் பக்திப்பாடல் மரபின் ஊற்றுக்காலாக அமையக் கூடியவை. பக்திப்பாடல்களின் தோற்றத்தைப் பரிபாடலிற் காண முனையும் அறிஞர்கள், பரிபாடலின் குழுநிலை தொழுகையை முனைப்புறுத்துதலில்லை. தேவரைப் பரவும் கலி என்பது ஆன்நிலைப்பட்ட பக்திப்பாடலுக்கு முன்னோடியாகக் கொள்ளப்படத்தக்கது.

இவ்வாறு செய்யுளியலிற் குறிப்பிடப்பெற்றுள்ள இலக்கிய வகைகளை நோக்கும்பொழுதுதான், நம்மிடத்து இன்றுள்ள சங்க இலக்கியம், அது பேணப்பட்டுக் கையளிக்கப்பட்டுள்ள முறையில், பழைய இலக்கியங்கள் யாவற்றையும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் தொகுதியாக அமையவில்லை என்ற உண்மையை ஏற்றுக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

(ஏ) தொல்காப்பியத்தில் வரும் அங்கதம் பற்றிய விரிவான தகவல், மிகுந்த சமூக முக்கியத்துவமுடையதாகும்.

அங்கதம் இரண்டு வகையாகப் பிரிக்கப்படுகின்றது.

(1) செம்பொருள் - வகை **(Invective)**

(2) கரந்தது - **(Sarcasm)**

எத்தகைய சமூகங்களில் அங்கதம் தோன்றுமென்பது, ஒரு முக்கிய வினாவாகும். சமூக அதிகாரத்துக்கெதிரான கருத்து முரண்பாடு, சனநாயகச் சூழல் ஆகியன அங்கதம் ஒரு இலக்கிய வகையாகப்

போற்றப்படுவதற்கான பின்புலங்களாகும். நிலவும் அமைப்புப் பற்றிய அதிருப்தி, அந்த அதிருப்தி புலமை மட்டத்தில் உணரப்படுதல் ஆகியன அங்கதத்தின் தோற்றத்திற்குக் காரணமாகும்.

அங்கதப் பாட்டின் அளவு 2 அடி முதல் 12 அடி வரை என்றும் அது வெண்பாவில் அமைந்திருக்கும் என்றும் சொல்லப் பட்டுள்ளது. (செய். 152) இதனால் நீண்ட அங்கதப் பாடல் மரபு நிலவவில்லை என்று கூறவேண்டியுள்ளது.

(ஐ) இதுவரை கூறப்பட்டனவற்றின் சமூக இலக்கிய முக்கியத்துவத்தை நோக்கினோம். இப்பொழுது தொல்காப்பியம் செய்யுளியலிற் கூறப்படாத ஒன்று பற்றிக் குறிப்பிடுதல் அவசியமாகின்றது.

செய்யுளியலில் தொல்காப்பியர் தொடர்நிலைச் செய்யுள் பற்றிப் பேசவில்லை

"வனப்பியல்தானே" எனத் தொடங்கும் செய்யுளியற் சூத்திரத்துக்கு (227) உரையெழுதும் பேராசிரியர் (13. நூற்றாண்டு)

> "வனப்பென்பது பெரும்பான்மையும் பல உறுப்புத்
> திரண்டவழிப் பெறுவதோர் அழகாதலின்
> அவ்வாறு கோடும், அதனால் பல செய்யுளும்
> உறுப்பாய்த் திரண்டு பெருகிய தொடர் நிலையதே
> வனப் பென்னும் பெயர்ப்பகுதி வகையான ஏற்பதென்பது"

என்றார்.

இதனை அடியொற்றி அவர் பின் வந்த நச்சினார்க்கினியர் செய்யுளியல் முதற்சூத்திரத்தின் உரையிலேயே

> "இருபத்தாறு என்றும்; எட்டு என்றும்
> இருவகையாற் றொகை கூறியது
> இருபத்தாறும் தனிநிலைச் செய்யுட்கு
> ஒன்றொன்றனை இன்றியமையாவாய்
> வருதலும் அவ்வெட்டும் பல செய்யுட்
> டொடர்ந்த தொடர்நிலைச் செய்யுட்கே
> பெரும்பான்மையும் உறுப்பாய் வருதலும்
> தனிநிலைக்கண் ஓரோவொன்றாயும்
> வருதலும் அறிவித்ததற்கு என்க"

என்றார்.

இது பற்றிப் பேராசிரியர் உரைக்குக் கணேசையர் தரும் குறிப்பினை எடுத்துக் கூறுவது போதுமான மறுமொழியாகும்.

"தொடர்நிலையதே - தொடர்நிலைச் செய்யுளதே
தொடர்நிலைச் செய்யுளிலக்கணந் தொல்காப்பியர்
கூறிற்றிலராகலின் இது பொருந்துமோ
என்பது ஆராயத்தக்கது"

தொடர் நிலைச் செய்யுள் பற்றிக் குறிப்பிடாததால் கதைப்பாடல்கள், இருந்திருப்பதற்கான வாய்ப்பு இல்லையென்றே கொள்ள வேண்டும்.

VI

இதுவரை ஒவ்வொரு மட்டத்திலும் கிளப்பப்பெற்ற ஒரு வினா இப்பொழுது மிக முக்கியமானதாக மேற்கிளம்புகிறது.

தொல்காப்பியம் எத்தகைய இலக்கணப் பண்பாட்டுப்பின் புலத்திலே தோன்றிற்று?

தமிழ் இலக்கியப் பொருளும் ஆக்கமும் விடயப் பொருளாக (objective) பார்க்கப்படும் சூழலிலேயே தொல்காப்பியம் தோன்றியுள்ளது. தமிழின் சிறப்பை ஒப்புமை நோக்கிற்கண்டு, அதன் தனித்துவத்தின் பண்புகளைப் பதிவு செய்யும் ஒரு மனப்பாங்கு நிலவும் சூழலிலேயே தொல்காப்பியம் தோன்றுகின்றது.

ஒரு சமூகத்தில் எப்பொழுது இலக்கணம் பற்றிய சிந்தனை தோன்றும்? யாருக்கு அது தோன்றும் என்பதும் முக்கியமானதாகும். அப்பண்பாட்டிற்குள்ளே வாழும் ஒருவருக்கா அன்றேல் அப்பண்பாட்டைப் புறநிலையாக நின்று பார்ப்பவருக்கா என்ற வினா முக்கியமானதாகும்.

எந்த ஒரு சமூகமும் புதிய ஒரு பண்பாட்டின் வருகை வழியாக மேற்கிளம்பும் சவாலை எதிர்கொள்ள முனையும்பொழுது அது வருகின்ற புதியபண்பாட்டினாலே பாதிக்கப்படுகின்றது. அதே வேளையில் புதிய பண்பாட்டுக்கும் பழைய பண்பாட்டுக்கும் "மோதல்கள்" ஏற்படும் பொழுது அந்த சமூகத்தை, அதன் மரபுகளைப் புறநிலையாக நின்று பார்ப்பதற்கான ஒரு தேவை ஏற்படுமென்பது மானிடவியல் கண்ட முடிவு.

ஆசிரியர்கள்/புலவர்களின் சிந்தனை மேலாண்மை செலுத்திய ஒரு நிலையிலேயே தொல்காப்பியம் தோன்றியுள்ளது. அறம், பொருள், இன்பம் என்னும் "திரிவர்க்க"க் கோட்பாடு நன்கு பரிச்சயமாக விருந்த புலமைச் சூழலிலேயே தொல்காப்பியக் கவிதையியல் கருக்கொள்ளப் படுகின்றது.

ஆசிரியம், வஞ்சி, வெண்பா, கலி என்ற நான்கு பா வகைகளைக் கூறிய அடுத்த நூற்பாவில்,

அந்நிலை மருங்கின் அறம் முதல் ஆகிய
மும்முதல் பொருட்கும் உரிய என்ப (செய்.102)

என்பதைக் கூறும்பொழுது, பெரும்பாலான அக, புறப்பாடல்களின் பண்பாட்டுத் தளத்துக்கு வெளியிலே இருந்து வந்த ஒரு கருத்துநிலை (ideology) முன் வைக்கப்படுகின்றது என்பது புலனாகின்றது.

தொல்காப்பியம் தமிழின் தனித்துவமான இலக்கிய வாழ்வியற் பண்புகளைப் பதிவு செய்கின்ற அதே வேளையில் அப்பண்புகளை வடமொழிப் பண்பாட்டு நிலைநின்றும் விவரிக்க முனையும் ஒரு தன்மையையும் கொண்டுள்ளது.

இப்பின்புலத்திலேதான் தொல்காப்பியத்தின் வாசகர் யார் என்கின்ற வினா கேட்கப்படல் வேண்டும். தொல்காப்பியம் யாருக்காக எழுதப்பட்டது என்பது முக்கியமான வினாவாகும்.

தொல்காப்பியம் நிச்சயமாக எழுத்தை (writing) முக்கியப் படுத்தும் ஒரு வாசகருக்கே எழுதப்பட்டுள்ளது. ஆனால் அதே வேளையில் அது விவரிக்கும் "பா" மரபு வாய்விட்டு இசைக்கப்பட்டதாக, கேட்போரை நோக்கியதாக (listener oriented) அமைந்துள்ளமை நன்கு புலனாகின்றது.

இதன் காரணமாக அந்த இலக்கியப் பண்பாட்டில் இரண்டு மட்டங்கள் (levels) அல்லது தளங்கள் இருந்தமை புலனாகின்றது. ஒன்று வாய்மொழிப் பாரம்பரியத்தை முக்கிய வெளிப்பாட்டு முறைமையாகக் கொண்டது. மற்றது இந்த வாய்மொழி மரபை "விடய நோக்காக"ப் (objectives) பார்க்கக் கூடிய ஒரு சிந்தனைத் தளம் நிலவியமை. இந்தச் சிந்தனைத்தளம் தான் சமாந்தரமாகவோ, பின்னரோ அறப்போதனை (didactic) ஆக்கங்களைத் தர முனைகின்றது. அறப்போதனை மரபு நடக்கும்பொழுது சங்கப் பாடல்கள் காலம் முதலே காணப்படும் "சமஸ்கிருத நெறிப்படுகை"யும் நடந்து கொண்டிருக்கிறது. இது முழுப் பண்பாட்டையுமே சமஸ்கிருத நெறிநின்று வியாக்கியானிக்க முனைகின்றது. இந்தப் புறநிலை தளத்தினுள் இரண்டு செல்நெறிகளை அவதானிக்கலாம். (அ) அறப்போதனை மரபு (சமணம்), (ஆ) பண்பாட்டுச் சமஸ்கிருத நெறிப்படுத்துகை (Cultural Sanskritisation) (பிராமணீயம்).

தொல்காப்பியக் கவிதையியல் "மொழிபு"களை இந்த மாறுநிலைப் பின்புலத்திலேயே (Age of Transformation) வைத்து நோக்கல் வேண்டும்.

தமிழின் கவிதையியல் வளர்ச்சி அந்தச் சமூகத்தின் வரலாற்று அநுபவப் பின்புலத்திலும், அந்த வரலாற்று நிலைகள் தோற்றுவிக்கும் மனித உணர் முறையிலும் (Human sensibility) வைத்து நோக்கப்படல் வேண்டும்.

அடுத்து வரப்போகும் மாற்றங்கள் தமிழ்நாட்டு வாழ்க்கையின் "கதி"யையும் உணர்முறையையும், சமூகப் பெறுமானவகைகளையும் மாற்றக் கவிதையின்போக்கும் மாறத் தொடங்குகிறது. அக, புறப்பிரிநிலை போய் அகத்தில் புறப்புகழ் சொல்லப்படுதல், அரசனின் தனிப்பட்ட ஆளுமை புகழப்படல் ஆகியன வர அகவல் ஒதுங்கி, ("அழை"த்துக் கூறும் மரபு குன்றி) விருத்தம் பெருகுகிறது: கலி புதிய விகற்பங்களைப் பெறுகிறது.

கவிதை மரபு, மாறுகின்ற உணர் முறைகளின் (Sensibilities) மாற்றமாகவே அமைந்து வருகிறது.

தொகைநிலை போல் தொடர்நிலை மேற்கிளம்புகின்றது (சிலப்பதிகாரம்).

இவை தமிழின் கவிதைப் பண்பாட்டில் அடுத்த கட்டமாக அமைபவை.

தமிழ்க் கவிதை வளர்ச்சியை, தமிழர் தம் வாழ்க்கை முறைமை, உணர் முறைமை ஆகியனவற்றின் பின்புலத்தில்வைத்து நோக்க வேண்டுவதற்கான அவசியம் இப்பொழுது புலனாகின்றது.

துணை நூல்கள்

1. சோ. ந. கந்தசாமி, **தமிழ் யாப்பியலின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும், முதற்பாகம் - I,** தஞ்சை, 1989.

2. பொன். கோதண்டராமன், **புதியநோக்கில் தமிழ் யாப்பு,** சென்னை, 1995.

3. கா. சிவத்தம்பி, **தமிழிற் கவிதை பற்றிய இலக்கணமயப்படுத்தப் பட்ட நோக்குகளும், தமிழ் இலக்கியத்தின் உள்ளார்ந்த படைப்பாற்றல் நெகிழ்வுணர்வும்,** எட்டாவது தமிழாராய்ச்சி மாநாடு - தஞ்சை, 1995.

4. மா. செண்பகம், **சங்க இலக்கிய அகப்புறப் பாடல்களின் சார்பும் முரண்-பாடும்**

5. அ. மு. பரமசிவானந்தம், **பழந்தமிழ்க் கவிதைகளின் வளர்ச்சி,** ந. சஞ்சீவி பதிப்பித்த பல்கலைப் பழந்தமிழ், சென்னை - 1974.

6. **அகநானூறு மூலம்,** வையாபுரிப்பிள்ளை வ.உ.சி. பதிப்பு, சென்னை, 1981

7. **ஐங்குறுநூறு மூலம்,** வையாபுரிப்பிள்ளை வ.உ.சி. பதிப்பு, சென்னை, 1981

8. **கலித்தொகை மூலம்** " 1981

9. குறுந்தொகை - கழகப்பதிப்பு

10. **தமிழ் லெக்சிக்கன்**, சென்னை, 1926-39

11. **தொல்காப்பியம் மூலம்**, சென்னை, 1981.

12. **தொல்காப்பியம் - செய்யுளியல்**, நச்சினார்க்கினியர் உரை, ரா. ராகவ ஐயங்கார் பதிப்பு, செந்தமிழ் - மதுரை - 1917.

13. **தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் இரண்டாம் பாகம்**, பேராசிரியர் கணேசையர் பதிப்பு, யாழ்ப்பாணம் - 1943.

14. **தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம்** - இளம்பூரணம் வையாபுரிப்பிள்ளை வ.உ.சி. பதிப்பு, சென்னை, 1935.

15. **தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் முதலாம் பாகம்**, நச்சினார்க்கினியம் - கணேசலிங்கம் பதிப்பு, யாழ்ப்பாணம் - 1948.

16. **நற்றிணை மூலம்**, வையாபுரிப்பிள்ளை வ.உ.சி. பதிப்பு, சென்னை, 1981

17. **பத்துப்பாட்டு மூலம்**, சென்னை, 1981

18. **பதிற்றுப்பத்து மூலம்**, வையாபுரிப்பிள்ளை வ.உ.சி. பதிப்பு, சென்னை, 1981

19. **பாட்டும் தொகையும்**, 1981

20. **புறநானூறு மூலம்**, வையாபுரிப்பிள்ளை வ.உ.சி. பதிப்பு, சென்னை, 1981

21. **யாப்பருங்கலம்**, மே.வி. வேணுகோபாலபிள்ளை பதிப்பு, சென்னை, 1960

22. D. Albert, **Tolkappiyam - Phonology and Morphology - Translation,** Madras 1985.

23. A.C. Chettiar, **Advanced Studies in Tamil Prosody,** Annamalainagar, 1943.

24. K. Kailasapathy, **Tamil Heroic Poetry,** 1968

25. J.R. Marr, **The Eight Anthologies,** Madras, 1985.

26. T.P. Meenakshisundaram, **Aesthetics of the Tamil,** University of Madras, 1977.

27. T.P. Meenakshisundaram, **Tolkappiyars Literary theory;** IATR Malaysia Conference, Malaysia, 1966.

28. K. Sivathamby - **Drama in Ancient Tamil Society** - Madras - 1981.

29. P. Thirugnanasambandam - **The Concept of Alankara Sastra in Tamil,** Madras - 1977.

30. K. Zvelalil, **Some Comments on the Tolkappiyam Theory of Literature,** Archive Orientation No. 59, Praha - 1991.

இக்கட்டுரை ஏறத்தாழ மூன்று வாரகால எல்லைக்குள் எழுதப்பட வேண்டியதாயிற்று. இதற்கு உதவியோர் பலர். திரு.செ. யோகராசா, திருமதி அம்மன்கிளி, முருகதாஸ், செல்வி நதீரா மரிய சந்தனம், திரு. ஜெயச்சந்திரன், திரு. கி. சிவசுப்பிரமணியம் ஆகியோர் நூல்களை உதவினர். திரு.யோகராசா கட்டுரைப் பொருள் பற்றிக் கலந்துரையாடினார். திரு. மதுசூதனன் இக்கட்டுரையமைப்பில் ஆர்வம் காட்டினார். இவர்களுக்கு என் நன்றி உரித்து.

97 மே இறுதியில் சென்னை சென்றபொழுது தொல்காப்பியக் கருத்தரங்கிற் கலந்துகொள்ள வேண்டுமென்று அழைப்பு விடுத்த நண்பர் முனைவர் இராமர் இளங்கோவுக்கும் அந்த வேண்டுகோளை வற்புறுத்திய முனைவர் செ.வை. சண்முகத்துக்கும் எழுதவேண்டிய ஊக்கத்தைத் தந்த முனைவர் வி. அரசுவுக்கும் நன்றியுடையேன்.

தொல்காப்பியத்தில் மொழி-இலக்கியக் கட்டுடைப்பும் ஆக்கமும்

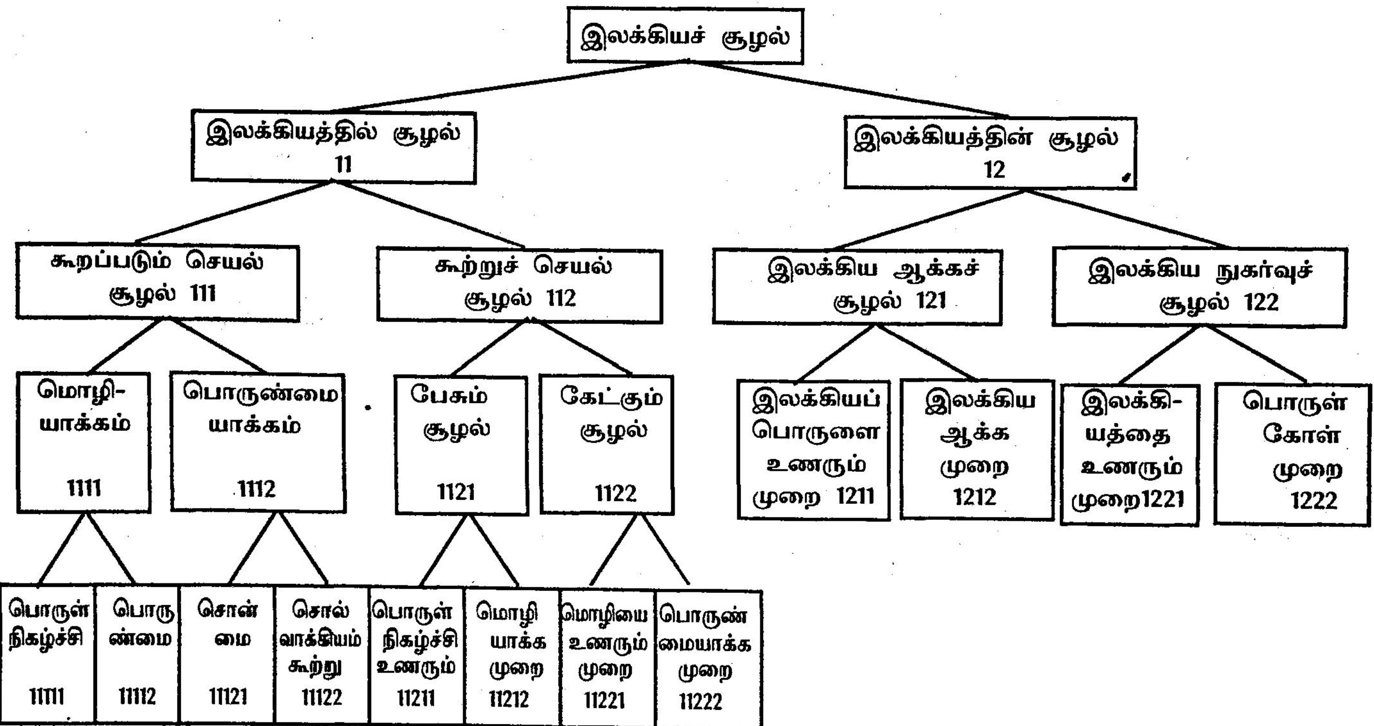
முனைவர் ரா.செயராமன்

பாத்திரங்களின் கூற்றுக்களைத் தந்துவிட்டு, அவற்றிற்கு இடையிடையே ஆசிரியன் தனது கூற்றுக்களைத் தருவது என்பது இலக்கியங்களின் பொதுப்பண்புகளுள் ஒன்றாக உள்ளது. கூற எடுத்துக் கொண்ட கருத்தைப் பாத்திரங்களின் உரையாடல்களோடு தனது கூற்றின் வாயிலாகவும் ஓர் ஆசிரியன் நிறைவு செய்ய வேண்டியுள்ளது. ஆசிரியன் கூற்று இலக்கியத்தைப் படிப்பவர்களை நோக்கியதாக இருக்கிறது. பாத்திரங்களின் கூற்றுப் பாத்திரங்கள் தம்முள் ஒன்றை ஒன்று நோக்கியதன் அடிப்படையில் அமைகின்றது. இலக்கியம் என்பது இந்த இருவகைக் கூற்றுக்களால் அமைந்ததாக இருக்கிறது. இரு வகைக் கூற்றுகளும் தொடர்புபடுத்தி விளக்கப்படுவதற்குரியவை என்றாலும் சூழல்களால் வேறுவேறாக உள்ளன. பாத்திரங்கள் இயங்கும் சூழலை 'இலக்கியத்தில் சூழல்' எனலாம். ஆசிரியன் இலக்கியத்திற்குள் இயங்கும் சூழலை 'இலக்கியத்தின் சூழல்' எனலாம்.

பாத்திரங்களுக்கு இடையிலான உரையாடல் மட்டுமே 'இலக்கியத்தில் சூழல்' எனக் கருதத் தக்கது. உரையாடலில் இடம் பெறாத, சூழலின் காரணமாகத் தம்முள் பாத்திரங்கள் உணர்ந்து கொள்ளும் கருத்துகள் ஆசிரியன் கூற்றால் படிப்பவர்களை நோக்கி விளக்கப்படுகின்றன. குறைந்தது இரு எதிர்க்கூற்றுக்களைக் கொண்டதாக ஒரு உரையாடல் அமையும். ஒவ்வொரு கூற்றும் இலக்கியத்தில் சூழலில் அடிப்படை அலகாகும். ஒவ்வொரு கூற்றும் நிகழும்போது, அந்தக் கூற்றுக்கான பேசுபவர், கேட்பவர், பேசப்படும், கேட்கப்படும் செய்தி முதலான சூழல்கள் வேறுபடுகின்றன.

இலக்கியம் படைக்கப்பட்ட பிறகு 'இலக்கியத்தின் சூழலில்' ஆசிரியனுக்கான பங்கு நிறைவு பெற்ற ஒன்று; படிப்பவர்களுக்கான பங்கு நிறைவு செய்யப்படாதது. இலக்கிய ஆக்கமுறை என்பது உள்ளடக்கம், இலக்கிய மொழி, இலக்கிய அமைப்பு முதலான மேலும் வரையறைகள் தேவைப்படக் கூடிய கூறுகளைக் கொண்டது. இலக்கியத்தின் பொருளைப் புரிந்துகொள்வதற்கு இலக்கிய ஆக்கமுறைத் தடத்தின் வழியே செல்லவேண்டியுள்ளது. மொழியையும் இலக்கியத்தையும் ஆக்கம் செய்யவும் அவற்றிலிருந்து பொருண்மை யாக்கம் செய்யவும் தொல்காப்பியம் அளித்த விளக்கங்களை வளர்த் தெடுத்ததன் அடிப்படையில் படவிளக்கம் அமைகிறது.

இலக்கியத்தில் சூழல், இலக்கியத்தின் சூழல் என்ற இரண்டும் பின்வரும் பகுதியில் பிரித்துக்காட்டப்பட்டுள்ளன.



இலக்கியச் சூழல்
இலக்கியத்தில் சூழல் 11
இலக்கியத்தின் சூழல் 12
கூறப்படும் செயல் சூழல் 111
கூற்றுச் செயல் சூழல் 112
இலக்கிய ஆக்கச் சூழல் 121
இலக்கிய நுகர்வுச் சூழல் 122
மொழி-யாக்கம் 1111
பொருண்மை யாக்கம் 1112
பேசும் சூழல் 1121
கேட்கும் சூழல் 1122
இலக்கியப் பொருளை உணரும் முறை 1211
இலக்கிய ஆக்க முறை 1212
இலக்கி-யத்தை உணரும் முறை1221
பொருள் கோள் முறை 1222
பொருள் நிகழ்ச்சி 11111
பொருண்மை 11112
சொன்மை 11121
சொல் வாக்கியம் கூற்று 11122
பொருள் நிகழ்ச்சி உணரும் 11211
மொழி யாக்க முறை 11212
மொழியை உணரும் முறை 11221
பொருண் மையாக்க முறை 11222

ராமன் வீட்டுக்குத் திரும்பினான்.அங்குச் சீதை அவனிடம்(1212) "நீ காட்டுக்கு வருகிறாயா"(1111) என்று கேட்டாள். ராமன்(1212) "என்னால் காட்டுக்கு உன்னோடு வரமுடியாது. நீயும் காட்டுக்குப் போகக்கூடாது"(1111) என்று கோபத்தோடு சொன்னான். சீதை விழுந்து விழுந்து சிரித்தாள்(1212)

கூற்றுச் செயல் சூழலில் பாத்திரங்களாக ராமனும்(1121) சீதையும்(1122) உள்ளனர். 'வருகிறாயா' என்று கூறப்படும் செயலில் ராமன்(நீ), காடு என்ற இரண்டும் வெளிப்பட்ட சூழல்களாகும்(1111). 'வரமுடியாது' என்ற கூறப்படும் செயலில் இராமன் (என்), சீதை(உன்), காடு என்ற மூன்றும் வெளிப்பட்ட சூழல்களாகும். இலக்கிய ஆக்கச் சூழலுக்கு(12) இலக்கியத்தில் சூழல்(11) கடந்த காலமாக உள்ளது.

சங்கப் பாடல்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு இலக்கியமாகவும் இருக்கின்றன. பாத்திரக் கூற்றுகளாக(11122) அமையும் பாடல்களின் துறைக்குறிப்புகள்(1212) கூற்றுச் செயல் சூழலை(112) விளக்குவனவாக உள்ளன. புலவர் கூற்றாக அமையும் பாடல்களுக்கான கூற்றுச் செயல் சூழல்(112) என்பது இலக்கிய ஆக்கச் சூழலே(121)ஆகும். கூற்றுச் செயல் சூழல்(112) என்பது ஆசிரியர் கூற்றால் படிப்பவர்கள் உணர்ந்து கொள்ளத் தக்கதே தவிர, படிக்கின்ற சூழலில்(122) படிப்பவர்களுக்கு நேரடியாக அறிமுகமாகாதது. இதன் காரணமாகவும் பொருண்மை மயக்கம் நிகழ்கிறது.

"இலன்"(111) என்னும் எவ்வம் உரையாமை ஈதல்
குலன் உடையார் கண்ணே உள(1212) - (குறள். 223)

என்ற குறளின் பல பொருண்மைகளுக்கும் கூற்றுச்செயல் சூழலில் (112) உள்ள வேறுபாடுகள் காரணமாக இருக்கின்றன. கொடுப்பவன், இரப்பவன், அயலான் என்ற மூன்றுபேர்களுக்கு இடையில் யார், யாரிடம், யாரைப்பற்றி இல்லாதவன் என்று குறிப்பிடுகிறார்கள் என்பதைப் பொறுத்து இக்குறளுக்குக் குறைந்தது 12 பொருண்மைகள் நமக்குக்(1222) கிடைக்கின்றன.

கூறுகின்ற கருத்தைப் பொருண்மை மயக்கம் தராதவாறு உரிய சொற்களால் வெளிப்படுத்திக் கூறிவிடவேண்டும்(தொல்-2; 56) என்று தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகிறது; பிறழ்ந்து பொருள் கொள்வதற்குள்ள வாய்ப்புகளையும் மயக்கம் நீக்கிப் பொருள் கொள்வதற்கான வழிமுறைகளோடு குறிப்பிட்டுவிடுகிறது. 'யாப்பு என்பது எழுத்து, அசை முதலான அடிகள் வரையிலான எல்லைக்குள் கருதிய பொருண்மையை முழுமையாக நிலைநாட்டுவது' (தொல்-3; 383) என்று இலக்கிய ஆக்கத்தைப் பற்றியும் தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகிறது.

பொருட்குத் திரிபில்லை உணர்த்த வல்லின் (தொல்-2; 386)
உணர்ச்சி வாயில் உணர்வோர் வலித்தே (தொல் -2; 387)

மொழி, இலக்கியத்தின்வழிக் கருத்துப் பரிமாற்றம் செம்மையாக நடை பெறுவதில் உணர்த்துபவர், உணர்பவர் இருவருக்கும் பங்கு இருக்கிறது.

வெளிப்படையாகவும் குறிப்பாகவும் பொருள் கொள்ளுதல் என்ற இரு பொருள்கோள் முறைகள் உள்ளன (தொல்- 2; 154). வெண்பா யாப்பின் உள்வகைகளுள் ஒன்றாக அங்கதச் செய்யுள் குறிப்பிடப் படுகிறது (தொல் -3; 423). மொழியை மறைத்துச் சொல்லப்படும் பழி கரப்பு அங்கதம்(தொல்-3; 431) குறிப்புப் பொருண்மைக்கு உரியது ஆகும். பொருள்கோள் முறை இலக்கிய வகையாகக் கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது.

தேவர் அனையர் கயவர் அவருந்தாம்
மேவன செய்தொழு கலான் (குறள். 1072)

மனிதர்களின் செயலை ஒக்காத செயல்களைச் செய்வதில் கயவர்கள் தேவர்களைப் போலவே இருப்பார்கள் என்ற ஒற்றுமை கூறப்பட்டுள்ளது. தேவர்களின் உயர்செயலும் கயவர்களின் இழி செயலும் மறைக்கப்பட்டுள்ளன.

. . . . நின் கண்டனென் வருவல்-
அறுமருப்பு எழிற்கலை புலிப்பால் பட்டென
சிறுமறி தழீஇய தெறிநடை மடப்பிணை
பூளை நீடிய வெருவரு பறந்தலை
வேளை வெண்பூக் கறிக்கும்
ஆள்இல் அத்தம் ஆகிய காடே (புறம். 23)

என்ற பாடல் கல்லாடனார் தலையாலங்கானத்துச் செருவென்ற நெடுஞ்செழியனை நோக்கிக் கூறியதாக அமைந்துள்ளது. அரசனின் கொடுமைனய நேரடியாக எடுத்துக் கூற முடியாததால் உள்ளுறை உவமையைப் புலவன் பயன்படுத்தியிருக்கிறான். உள்ளுறை உவமையில் புலி - செழியன், கலை-பகைவர், கலை புலிப்பால் படுதல்-பகைவர் செழியனால் போரில் கொல்லப்படுதல், பிணை-பகைவரின் விதவை மனைவி, மறி-விதவையால் தழுவப்பட்ட குழந்தை என்று மறைத்துச் சொல்லப்பட்ட பொருண்மை வெளிப்படும். 'பாம்பின்கால் பாம்பறியும்' என்ற பழமொழி புலவனைப் புலவன் அறிவான், கழுதையைக் கழுதை அறியும் என்று எண்ணற்ற பொருண்மைகளை உணர்த்துவதற்கான வாய்பாடாக நிற்கிறது. மொழியும் இலக்கியமும் குறிப்புப் பொருண்மையை உணர்த்தும்போது, வெளிப்பட்டுள்ள மொழியின் பொருண்மைக்கும் வெளிப்பட்டிருக்க வேண்டிய மொழியின் பொருண்மைக்கும் இடையில் அண்மைத் தன்மை அல்லது ஒப்புமைத் தன்மை அடிப்படையிலான உறவு இருக்கும். வெளிப்பட்டுள்ள மொழிக்கும் வெளிப்பட்டிருக்க வேண்டிய மொழிக்கும் இடையில் எந்த உறவும் இல்லை. இவ்விதிக்கு உட்பட்டே இறைச்சி (தொல் -3; 225-27), ஆகுபெயர் (தொல்-2; 110 -13), இடக்கரடக்கல் (தொல்-2; 436, தொல் - 3; 240), மங்கல வழக்கு (தொல் - 3; 240) என்பனவும் அமையும்.

செய்யுள் உறுப்புகளைச் சேர்ப்பது இலக்கிய ஆக்கமாகும்; பிரிப்பது பொருண்மையாக்கம் ஆகும். செய்யுளின் உறுப்புகள் 34 என்று தொல்காப்பியம் குறிப்பிட்டிருந்தாலும் (தொல்-3; 310) உறுப்புகள் எனத் தக்க வேறு பலவும் பொருளதிகாரம் முழுமையிலும் விரவப்பட்டுள்ளன. அவற்றைத் தொகுத்துப் பின்வரும் ஆறு வகைகளுக்குள் அடக்கலாம்.

1. உள்ளடக்கம் (கைகோள், திணை, முதல், கரு, உரிப் பொருள்கள், பாத்திரங்கள். . . .)
2. சூழல் (பேசுவோர், கேட்போர், காலம். . . .)
3. மொழி (செய்யுள் வழக்கு, உயர்பேச்சு வழக்கு, மரபு. . .)
4. யாப்பு (அசை, சீர், தளை, அடி, பா, தூக்கு. . . .)
5. மொழி இசை (தொடை, வண்ணம்)
6. ஒலி இசை (பண்)

தூக்கு என்பது பா வகையின் இசைப்பண்பாகும். இது பாவின் தளை, சீர் அமைப்பில் உள்ள வேறுபாடுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டது. தொடை என்பது சொற்களுக்கோ, அடிகளுக்கோ இடையில் அமையும் சொற்களின் ஒத்திசைவை அடிப்படையாகக் கொண்டது. வண்ணம் என்பது சொற்களுக்குள் உள்ள எழுத்துகளின் ஒத்திசைவை அடிப்படையாகக் கொண்டது. தொடை, வண்ணம் என்ற இரண்டும் பேச்சு வடிவ ஒலியன்களின் ஓசைப்பண்பிலிருந்து வேறானவைகளல்ல. இசை என்பது மொழிக்குப் புறத்தே இருந்து மொழியின் ஓசையைத் தன் வாய்பாட்டுக்குள் கொண்டுவருவது. பண் வகுக்கப்பட்ட பரிபாடல் பாடல்களை மற்ற இலக்கியங்களைப்போல இசையின்றிப் படிக்க முடிகிறது. பரிபாடல் வெண்பாவின் வகைகளுள் ஒன்றாகக் குறிப்பிடப் பட்டிருந்தாலும்(தொல் -3; 423) வெண்பாவிற்குரிய தளை, சீர், தூக்கு என்ற தன்மைகள் இன்றிப் பொதுவாகப் பா என்ற அளவோடு நிற்கும் (தொல் - 3; 425) என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இங்கே பண் இசை யாப்பின் இசையை நீக்கிவிட்டு அதற்குப் பதிலாக வந்து நின்று கொள்கிறது.

உள்ளடக்கம், யாப்பு, மொழி, மொழி இசை என்ற கூறுகளிலும் அவற்றின் சேர்க்கைகளிலும் உள்ள வேறுபாடுகள்தான் வனப்புகளின் வகைகளுக்குக் காரணம். தொன்மை என்ற வகையில் கடந்த காலத்தில் எழுதப்பட்டது, உரையில் எழுதப்பட்டது என்ற இரு பண்புகள் சிறப்பானவை (தொல் -3; 538) விருந்து என்ற வகையில் யாப்பும் உள்ளடக்கமும் புதியனவாக இருக்கும் (தொல்-3; 539), இயைபு என்ற வகை இயைபுத் தொடையே ஆகும் (தொல் - 3; 541). இலக்கிய ஆக்கமுறைகளில் உள்ள வேறுபாடுகளே வனப்புகள் என்று கருதப் பட்டுள்ளன. காலத்திற்கு ஏற்ப உள்ளடக்கமும் இலக்கிய ஆக்க முறையும் மாறுபடும் என்பதை வனப்புகள் உணர்த்துகின்றன.

இலக்கிய ஆக்கமுறையை அடிப்படையாகக் கொண்ட இலக்கிய வகைப்பாட்டில் (தொல் - 3; 384) சொல்லப்பட்ட அங்கதம், வாய்மொழி (நாட்டுப்புறக்கதை) என்ற இரண்டும் இலக்கிய அடிவரையறையை அடிப்படையாகக் கொண்ட வகைப்பாட்டில் (தொல் - 3; 467) விடப்பட்டு, மந்திரம்(மறைமொழியால் சொல்லப்பட்டது), குறிப்பு (கூற்றுக்கு இடையில் வருவது) என்ற இரண்டும் புதியதாகச் சேர்க்கப் பட்டுள்ளன. இரு வகைப்பாட்டிற்கும் பொதுவாகப் பாட்டு, நூல், உரை, பிசி, முதுமொழி என்ற ஐந்தும் உள்ளன. வெளிப்படையாகப் பொருண்மை தருமாறு இயற்றப்படாதது என்பதால் இலக்கிய ஆக்கமுறையில் அங்கதம் சிறப்புப் பெறுகிறது. எழுத்து வடிவம் பெறாதது என்றாலும் கதையாக்கமாக இருப்பதால் வாய்மொழி சிறப்புப் பெற்றிருக்கிறது. அடிவரையறை அடிப்படையிலான வகைப்பாட்டில் பொருண்மையாக்கம் சிறப்பை இழக்கிறது. ஏட்டில் எழுதப்படாததால் வாய்மொழி தவிர்க்கப்பட வேண்டியதாகிவிட்டது. மந்திரம் வாய்மொழி யாக இருந்தாலும் யாப்பு இசைகளுக்கு உட்பட்டிருப்பதால் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது. குறிப்பு(கூற்றிடையில் வருவது) எழுத்து வடிவம் பெற்றிருப்பதால் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது. இலக்கிய வகைப்பாட்டை உள்ளடக்கம், பாவகை என்று ஏதேனும் ஒன்றின் அடிப்படையில் செய்தால் தொடர்பில்லாதனவும் ஒரு வகைக்குள் வந்து அடங்கும். வரலாற்று நாவல் சமூக நாவலாகவும் இருந்துவிடலாம். அங்கதம் என்ற பாட்டு அல்லாத இலக்கிய வகை, அங்கதச் செய்யுள் என்ற வெண்பா யாப்பின் உள்வகை என்ற இரண்டும் வேறு வேறான வையாகத் தொல்காப்பியத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

இலக்கிய ஆக்கத்தில் செய்யுள் உறுப்புகள் தம்முள் இணைந்து வருவதில் கட்டுப்பாடுகளையும் கொண்டுள்ளன. சங்க இலக்கியம் பெரும்பாலும் ஆசிரியப்பாவில் அமைந்தது என்றாலும் கலிப்பா, பரிபாடல் யாப்புகளில் அகப்பொருள் பாடப்படும் (தொல்-3; 56) என்றும் வெண்பாவும் ஆசிரியப்பாவும் கலந்த மருட்பாவில் கைக்கிளை பாடப்படும் (தொல் -3; 424) என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. நீதிக் கருத்து வெண்பா யாப்பில் பின்பு பாடப்பட்டுள்ள மரபு, உள்ளடக் கத்திற்கும் யாப்புக்கும் உள்ள உறவை வலியுறுத்துவதாகவே உள்ளது. சொல் முரண், பொருள்முரண்(தொல்-3; 400) என்ற இரு தொடைகளும் பொருண்மை, ஓசை இயைபுக்குரிய இடம் என்ற இரண்டிற்குமிடையில் உள்ள உறவை வைத்துச் சொல்லப்பட்டவை. தொடைகளின் வருகைக்குரிய இடங்களில் எதிர்ச்சொற்கள் வந்தால் அது சொல்முரண்; வேறுபட்ட பொருண்மைச் சொற்கள் வந்தால் அது பொருள்முரண். நிரல் நிறை என்பது மொழிபுணரியல்பே ஆகும். அம்மொழிபுணரியல்பு தொடை, அணி, உவமை இலக்கணங்களிலும் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

ஒரு பாடலில் முதல், கரு, உரி என்ற மூன்று பொருள்களையும் தனித்தனியே பிரித்தோ, இணைத்தோ பார்ப்பது என்பது அப்பாடலில் உள்ளடக்கக் கூறுகளின் தொடரியல் உறவை (Syntacmatic relation)

விளங்கிக் கொண்டால்தான் முடியும். புணர்தல், பிரிதல், இருத்தல், இரங்கல், ஊடல் என்றும் முன்பனி, பின்பனி, இளவேனில் என்றும் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல் என்றும் உள்ளடக்கக் கூறுகளைத் தொகுத்துப் பார்ப்பது என்பது உள்ளடக்க உறுப்புகளுக்கு இடையிலான அடுக்கியல் உறவை (Paradigmatic relation) விளங்கிக் கொண்டால்தான் முடியும். இது ஒரு பொருண்மை கொண்டவற்றை எல்லாம் தொகுத்துப் பார்க்கும் நிகண்டின் அணுகுமுறையைப் போன்றதும் ஆகும். திசைப்பெயர், மரப்பெயர், அளவுப் பெயர்களின் புணர்ச்சிகள் என்றும் பெயர்ச்சொற்கள், வினைச்சொற்கள், வேற்றுமை உருபுகள் என்றும் தொடரியல், அடுக்கியல் என்ற இருவகை உறவுகளின் அடிப்படையில் உள்ளுறுப்புகளை ஆராயும்போக்குத் தொல்காப்பியத்தில் சிறப்பானதாக மேற்கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது. புணர்தல்-குறிஞ்சி நிலம் - கூதிர்காலம் என்று 1 : 1 : 1 என்ற தேர்வுக் கட்டுப்பாட்டில் (Selectional restriction) முதல், கரு, உரிப்பொருள்கள் இணைவதை அடுக்கியல் கூறுகளின் தொடரியல் உறவு எனலாம். கருப்பொருள்களை நிலையானவை (ஆறு, குன்று, பொழில், அருவி), இடம்பெயர்பவை (பறவை, விலங்கு), பரவுபவை(மரம் செடி, கொடி) என்று மூன்றாகப் பிரிக்கலாம். நிலையாக இல்லாத கருப்பொருள்கள் வேறு நிலங்களிலும் உள்ள நிலை கருதி, இலக்கியத்தில் கருப் பொருள்கள் மயக்கம் ஏற்றுக் கொள்ளப்படுகிறது. முதற்பொருள்களுள் நிலம் மயங்காது, காலம் மயங்கும் என்று தொல்காப்பியம் (தொல்-3; 14 - 5) குறிப்பிடுகிறது. ஒன்று ஒன்றுக்கு மேற்பட்டனவற்றிற்கும் பொதுவாக இருப்பதே மயக்கம் எனப்படும். பாலை என்று ஒரு நில வகையைத் தொல்காப்பியம் தனியே வகுக்கவில்லை. கால வேறுபாட்டில் தோன்றும் வேறு நிலத்தின் தற்காலிகத் திரிபே பாலை என்று தொல்காப்பியம் கருதியிருப்பதாகத் தெரிகிறது. குறிப்பிட்ட உள்ளுறுப்புகள் அல்லது அடுக்கியல் கூறுகள் செயல்படும்போது அல்லது தொடரியல் உறவு கொள்ளும்போது, ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட தொடரியல் உறவில் உறுப்பாகித் தாம் பொதுவாக நிற்கின்றன. அதாவது, மயங்குவனவாக வருகின்றன. வேனில் காலமும் வேறு நிலமும் இணைவதால் பாலை தோன்றுகிறது. நிலம் மயங்கும், காலம் மயங்காது என்று தொல்காப்பியம் சொல்லியிருக்க வேண்டும். நிலத்தை நிலையானதாகவும் காலம் வந்துபோய்க் கொண்டிருப்பதாகவும் கருதப்பட்டதால் காலம் மயங்கும் என்று சொல்லப்பட்டுவிட்டது.

ஒரு இலக்கியத்தின் தொடரியல் உறவு என்பதில் இலக்கியத்தில் சூழலில் உள்ள உள்ளுறுப்புகளுக்கு இடையிலான உறவு என்பதோடு, இலக்கியத்தின் சூழலில் உள்ள உள்ளுறுப்புகளுக்கு உள்ள உறவும் அடங்கும். சங்க இலக்கியத்தின் கூற்றின் சூழலில் வரும் கூறுவோரும், கேட்போரும் இலக்கிய ஆக்கச் சூழலில் வரும் எழுதியவரும் படிப்பவரும் தொடரியல் உறவுக்கு உரியவர்களாவர். கூறுவோர், கேட்போர், பாத்திரங்கள் கூற்று நிகழ்த்துவதற்கான சூழல்கள் முதலானவற்றைத் தொல்காப்பியம் தொகுத்து உரைப்பது என்பது அடுக்கியல் கூறுகளைத் தொகுத்து உரைப்பதே ஆகும். தேர்வுக்கட்டுப்

பாடு வாக்கியத்தின் சொற்களுக்கு இடையில் இருப்பது போலவே கூறுவோர், கேட்போர், கூற்றுச் சூழல், கூறப்படும் செய்தி ஆகியவற்றுக்கு இடையிலும் உள்ளது.

இவ்விடத்து இம்மொழி இவர் இவர்க்கு என்று
அவ்விடத்து அவரவர்க்கு உரைப்பது முன்னம் (தொல்- 3; 508)

உள்ளுறை உவமையின் பொருண்மையை விளங்கிக் கொள்வதற்கு முன்னம் என்ற சூழல் பயன்படும் (தொல் - 3; 294). அதாவது அடுக்கியல் கூறு ஒன்றின் பொருண்மை அல்லது மயக்கம் தொடரியல் கூறால்தான் தெளிவுபடும் என்கிறது தொல்காப்பியம். பாத்திரம், பாத்திரத்தின் மெய்ப்பாடு என்ற இரண்டிற்கும் இடையில்கூட இந்தத் தேர்வுக் கட்டுப்பாடு உண்டு. பண்புகளும் மெய்ப்பாடுகளும் பாத்திரங்களிலிருந்து தனியே பிரித்துத் தொகுத்து உரைக்கப்படுவது கூட அடுக்கியல் கூறுகளின் தொகுப்பே ஆகும்.

புலவன் கூற்றாக அமையும் பாடல்களில் புலவன் தன் அறிவுக்கு ஏற்பச் செய்திகளைக் கூறிச்சென்றால் தவறாகாது. பாத்திரக் கூற்றாக அமையும் அகத்திணைப்பாடல்களில், நடைமுறையில் பாத்திரத்தின் அறிவுக்கு ஏற்ற செய்திகளையே கூறிச் செல்லவேண்டும்; புலவன் தன் அறிவுக்கு ஏற்ற செய்திகளைப் பாத்திரத்தின் கூற்றில் ஏற்றிச் சொல்ல முடியாது. தான் கூறும் உள்ளுறை உவமையில் அறியாத கருப்பொருள்களை ஒரு பாத்திரம் உவமைப் பொருள்களாகப் பயன் படுத்தக் கூடாது (தொல் -3; 297 - 300) என்று தொல்காப்பியம் கூறுகிறது. தான் வாழும் நிலப்பகுதியில் உள்ள பொருள்களை எல்லாம் அறியும் அளவுக்குத் தலைவி இயங்க உரிமை இல்லாதவள். தோழி தலைவியைவிடச் சுதந்திரம் உடையவள் ஆதலின், அவள் வாழும் நிலத்தில் உள்ள கருப்பொருள்களை எல்லாம் அறிந்தவளாக இருக்கிறாள். தலைவன் ஆண்மகன் என்பதால் அறிவு நிலையில் எல்லா வற்றையும் அறிந்திருப்பான். புலவன், கண்டோர் முதலானோர் எந்தப் பொருள்களை அறிந்திருப்பார்கள் என்பதற்கு வரையறை இல்லை. பாடலில் நிலப்பின்புலத்தில் வரும் கருப்பொருள் தொடரியல் உறவு அடிப்படையில் அமைவது இயல்பானது. உள்ளுறை உவமையில் வரும் கருப்பொருள் தொடரியல் உறவுக்கு உரியது அன்று என்றாலும் பாத்தி ரத்தின் உலகியல் அறிவு என்ற சூழலுக்கு ஏற்பவே அமையவேண்டும் என்று தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுவது இலக்கியத்தில் நடப்பியல் தன்மையைப் பேண வேண்டும் என்பதை நோக்கமாகக் கொண்டதாக இருக்கிறது. காரணம் கருதி, மரபு மீறலாக அமையும் பாடல்களும் சங்க இலக்கியத்தில் உள்ளன. தோழி தலைவனுக்கு வாயில் மறுக்கும் போது, 'பரத்தையோடு தலைவன் நீராடினான் என்ற ஊர் அலர் பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் தலையாலங்கானத்தில் இருபெரும் சோழ மன்னர்களைப் புறமுதுகு கண்டபோது படையில் எழுந்த ஆரவாரத்தை மிக்கதாக இருந்தது' (அகம். 116) என்று கூறுகிறாள். இங்கு, பரணர் மருத ஒழுக்கமான ஊடலும் ஊடல் நிமித்தமும் பற்றிப் பாடவேண்டும்

என்பதை நோக்கமாகக் கொண்டிருக்கிறார். பட்டினப்பாலையில் உருத்திரங்கண்ணனார் சோழன் திருமாவளவனைப் பாடவேண்டும் என்பதற்காக அக இலக்கிய மரபை எடுத்துக்கொண்டு சிதைக்கிறார். 'திருமாவளவனின் வேலினும் வெய்ய கானத்தில் அவன் கோலினும் தண்ணிய தடமென் தோளையுடைய தலைவியை விட்டுப் பிரிந்து வரமாட்டேன்' என்று தலைவன் தன் நெஞ்சுக்குக் கூறுவதாக அப்பாடல் அமைந்துள்ளது. இதன் காரணமாகப் பாட்டுடைத் தலைவன், கிழவித் தலைவன் என்று இருவர் ஒரு பாடலுக்குள் தோற்றம் பெறுகின்றனர்.

பாத்திரம், உள்ளடக்கம், மொழி என்ற கூறுகள் இலக்கிய ஆக்கத்தின்போது, உலகியல் நடைமுறையிலிருந்து இலக்கிய மரபு என்ற நிலைக்கு ஏற்ப வேறுபடுவதைத் தொல்காப்பியம் விளக்கியுள்ளது. ஆயரும் வேட்டுவரும் உயர்வான அன்பின் ஐந்திணைகளில் அரிதாகவும் (தொல்- 3; 23) அடியவரும் வினைவலரும் கைக்கிளை பெருந்திணை என்ற இழிவுத் திணைகளில் அரிதாகவும் (தொல்-3; 25) தலைமை மாந்தர்களாக வருவார்கள் என்று தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகிறது. உலக நடைமுறையில் இருந்தாலும் இழிவான ஒழுக்கத்தை உலக வழக்கு என்று இலக்கிய உள்ளடக்கமாக எடுத்தாள்வது பழிக்கப்படவேண்டிய ஒன்று (தொல்- 3; 214) என்று தொல்காப்பியம் குறிப்பிட்டுள்ளது. உயர்ந்தோர் மொழி வழக்கு, பேச்சு வழக்காக இருப்பதால் இலக்கிய மொழி வழக்கு, பேச்சு வழக்கோடு ஒத்துப்போகிறது(தொல் -3; 213) என்றும் தொல்காப்பியம் குறிப்பிட்டுள்ளது.

இலக்கியம்	பாத்திரம்	உள்ளடக்கம்	மொழி
உயர்வு	✓	✓	✓
இழிவு	X	✓	X

உயர்வான மாந்தர்கள் உயர்பண்பாட்டுச் செயல்பாடுகளையும் உயர்மொழி வழக்கையும் உடையவர்களாக இருப்பார்கள் என்றும் இழிவான மாந்தர்கள் இழிவான செயல்பாடுகளையும் இழிமொழி வழக்கையும் உடையவர்களாக இருப்பார்கள் என்றும் ஒரு பொதுவான கருத்து நிலவுகின்ற சூழலில் தொல்காப்பியமும் சங்க இலக்கியங்களும் எழுதப்பட்டுள்ளன. இந்த உலகியல் நடைமுறை இலக்கியத்தில் பின்பற்றப்படவில்லை. இலக்கியப் படைப்பு என்பது உயர்வானது என்பதால் அதில் வரும் இழிவான ஒழுக்கம் என்ற உள்ளடக்கம் உயர்வான பாத்திரங்களையும் உயர்வான மொழியையும் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டிக்கிறது.

எண் வகை மெய்ப்பாடுகளும் (தொல் -3; 247 - 55) இலக்கிய மரபை அடிப்படையாகக் கொண்டவைகளல்ல; மெய்ப்பாட்டியலில்

சொல்லப்பட்ட ஏனைய மெய்ப்பாடுகளும் உயர்மாந்தர்களின் உலக நடைமுறையில் உள்ள மெய்ப்பாடுகளை விளக்க வேண்டும் என்ற நோக்கில் சொல்லப்பட்டன ஆகும். இந்த மெய்ப்பாடுகளுக்கு வேறான வகையில் இழிவானவை எனக் கருதத்தக்க வகையில் இலக்கிய மாந்தர்களின் மெய்ப்பாடுகள் அமைந்துவிடக் கூடாது என்ற உள்நோக்கம் தொல்காப்பியத்திற்கு உள்ளது. தலைவியின் காதலை அவளது கண், மனக்குறிப்புகளால் தலைவன் உணர்ந்து கொள்வான் (தொல் -3; 106 -7) என்றும் அவள் தன் வேட்கை உணர்வை மொழியால் கூறாதபோதும் அது தானாகவே மெய்ப்பாடுகளால் வெளிப்பட்டுவிடும்(தொல்- 3; 116) என்றும் தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகிறது. களவில் தலைவியின் கூற்றுகளில்

> மறைந்து அவன் காண்டல், தற் காட்டுறுதல்
> நிறைந்த காதலில் சொல் எதிர் மழுங்கல்
> . . . .
> பழிதீர் முறுவல் சிறிதே தேற்றல் (தொல் - 3; 109)

என்ற அல்ல கூற்றுமொழி (மெய்ப்பாடு)களையும் சேர்த்தே தொல்காப்பியம் வரிசைப்படுத்துகிறது. மெய்ப்பாடுகளைப் பாராட்டு எடுத்தல், மடம்தப உரைத்தல்(தொல்-3; 260) என்றெல்லாம் கூற்று களையும் சேர்த்தே வரிசைப்படுத்துகிறது. பாத்திரங்களுக்கு இடையிலான கருத்துப் பரிமாற்றத்தில் மொழியும் மெய்ப்பாடும் முழுமையாகத் தனித்தனியே பிரித்துப் பார்க்க முடியாதனவாக இருப்பதைத் தொல்காப்பியம் உணர்ந்து கொண்டுள்ளது.

> தொடிநோக்கி மென்தோளும் நோக்கி அடிநோக்கி
> அஃது ஆண்டு அவள் செய்தது (குறள். 1279)

என்ற குறளில் மெய்ப்பாட்டுக் குறிப்பு, பாத்திரங்களுக்கு இடையிலான கருத்துப் பரிமாற்றத்திற்குப் பயன்பட்டுள்ளது சொல்லப்பட்டுள்ளது. இதில் குறிப்புப் பொருண்மை இல்லை. இலக்கியத்தில் வாசகர்களுக்கு வெளிப்படும் மெய்ப்பாடு என்று எதுவுமில்லை.

அகத்திணைப் பாடல்களைப் பொறுத்தவரையில் கூற்றைப் புரிந்துகொள்ளவேண்டிய சூழலில் கேட்பவர் இருப்பர். கேட்பவருக் கான இடத்தில் படிப்பவரை வைத்துத் தொல்காப்பியம் இலக்கியத்தை விளக்கிச் சென்றுள்ளது. தலைவியைக் காணவரவேண்டாம் என்றோ வேறு, வேறு நேரங்களில் வரச்சொல்லியோ தோழி தலைவனை அலைக்கழிப்பது என்பது தலைவி தலைவன் மேல் கொண்ட விருப்பின்மையால் நிகழ்கிறது என்று கருதாது, வரைதல் வேட்கையால் நிகழ்கிறது என்று கருதவேண்டும் (தொல் - 3; 207) என்ற விளக்கம் தலைவன் என்ற பாத்திரத்தைவிடப் படிப்பவர்கள் பொருள் கொள்வதற்குத் துணைசெய்யக்கூடிய விளக்கமாகும். இதே போல,

கூறப்படும் செய்தி(111), கூறும் சூழல்(112,121), படிக்கும் சூழல்(122) என்ற மூன்றையும் இணைத்து, 'இலக்கிய உள்ளடக்கமாக வரும் நிகழ்ச்சியின் இறப்பு, நிகழ்வு, எதிர்வு என்ற மூன்று காலங்களையும் ஆராய்ந்து படிப்பவர்கள் உணருமாறு உரைப்பது காலம்' (தொல் - 3; 503) என்ற செய்யுள் உறுப்பாகும் என்று தொல்காப்பியம் குறிப்பிட்டுள்ளது.

உலக நடைமுறையை முழுமையாக இலக்கியத்தின்வழி விளக்க முடியாதிருந்திருக்கிறது என்று உணர்ந்து கொண்டதால் கற்பு வாழ்வின் இறுதி நிலையில் துறவு மேற்கொள்ள வேண்டும் என்ற செய்திவரையிலான, இலக்கியத்தில் சொல்லப்படாத பல செய்திகளைத் தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரத்தில் விளக்கிச் சென்றுள்ளது. புனைவியல் தன்மை கொண்ட இலக்கிய மரபுகளை உடைத்து, தன் நடப்பியல் தன்மையை உலக நடைமுறை நிலைநாட்டிக் கொள்ளவும் செய்வதைத் தொல்காப்பியம் பதிவு செய்துள்ளது. புணர்தல் ஒழுக்கம் குறிஞ்சி நிலத்திற்குரியது என்பது இலக்கிய மரபாக இருந்தாலும் அந்த ஒழுக்கம் ஐந்து நிலங்களிலும் நிகழ்வதாகவும் பாடல்கள் எழுதப்படலாம் (தொல் - 3; 104). நெய்தல், பாலை நிலங்களில் புணர்தல் ஒழுக்கம் நிகழ்வதாகச் சங்க இலக்கியத்திலேயே பல பாடல்கள் உள்ளன. உடன் போக்கு பாலைத் திணைக்கு உரியதாகும் (தொல் - 3; 17, 141). செய்யுள் உறுப்புகளுள் ஒன்றான பொருள் என்பது புணர்தல், பிரிதல், இருத்தல் முதலான இலக்கிய வகைப்பாட்டுக்கு உரிய மரபுகளை எல்லாம் கடந்து பொதுவாக நிற்பது (தொல் - 3; 509) என்று விளக்கப்படுகிறது. இது திணை, துறை என்ற வகைப்பாடுகள் தோன்றுவதற்கு முன்பிருந்த இலக்கிய நிலை போன்றதுமாகும்.

சமூகக்கட்டுப்பாட்டுக்கு எதிரான காதலை அறிவுப் பூர்வமாக நின்று ஆதரிப்பதும், அச்சமூகக் கட்டுப்பாட்டுக்கு ஆதரவாகக் காதலர்களை இல்லற வாழ்வில் புகச் சொல்வதும் சங்க இலக்கியத்தின் இரு சமூக நோக்கங்களாகும். தனித்தனியே உள்ள சங்க இலக்கியப் பாடல்களுக்கு இடையில் எந்தவித வாழ்க்கைத் தொடர்ச்சியும், காலத் தொடர்ச்சியும் இல்லை. ஒரே இலக்கிய வகைக்குள் இருக்கும் பொதுவான கூறுகள்தான் அவற்றில் உள்ளன. சங்க இலக்கியப் பாடல்களின் ஆக்கத்தில் உள்ள களவுக்கு ஆதரவு தெரிவித்து அதைக் கற்பாக்குவது என்ற உள்நோக்கத்தைத் தொல்காப்பியம் எதிரொலிக்கிறது. இதற்காக ஒரே பாத்திரத்தின் வாழ்க்கையில் அடுத்தடுத்து நிகழ்ந்த நிகழ்ச்சிகள் எனக் கருதத்தக்க வகையில் ஒவ்வொரு கூற்றுக்கான சூழலையும் பாத்திரங்களின் அடிப்படையில் பிரித்து, அவற்றைக் கால வரிசைப்படி பட்டியலிடுகிறது. களவு, கற்பு என்ற பெரும்பாகுபாடுகள்கூட ஒருவரது வாழ்க்கையில் அமையும் இரு காலகட்டங்கள் எனக் கருதத்தக்க வகையில் அமைந்து விட்டிருக்கின்றன. களவு என்பது காமப்புணர்ச்சி, இடந்தலைப்பாடு, பாங்கொடு தழாஅல், தோழியிற் புணர்வு (தொல் -3; 487) என்று நான்காகப் பிரிக்கப்பட்டுக் கால வரிசையில் கூறப்பட்டுள்ளது. இது

போலவே புறத்திணைகளின் வைப்புமுறை சமூக-அரசியல் வளர்ச்சியை அடிப்படையாகக் கொண்டது. துறைகளின் வரிசை, நிகழ்ச்சிகளின் கால வரிசையாக உள்ளது. தொகை, வகை, விரி என்றும் முதல், சினை என்றும் தொல்காப்பியம் மொழிக்கும் இலக்கியத்திற்கும் அளிக்கும் விளக்கங்கள் அமைப்புப் பற்றிய புரிதலை அடிப்படையாகக் கொண்டவை.

துணை நூல்கள்

1. சுந்தரமூர்த்தி, கு. விளக்கவுரை, **தொல்காப்பியம் - சொல்லதிகாரம்,** இளம்பூரணர் உரை, திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை, 1987. பதி.2

2 சுந்தரமூர்த்தி, கு. விளக்கவுரை, **தொல்காப்பியம்-பொருளதிகாரம்,** இளம்பூரணர் உரை, திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை, 1953.

இலக்கணத்தில் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தின் இடம்

முனைவர் க. பாலசுப்பிரமணியன்

1. முன்னுரை

1.1 தொல்காப்பியரின் இலக்கியக் கோட்பாடுகள் என்ற தலைப்பில் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரக் கொள்கையை ஆராய்வது இக்கருத்தரங்கின் நோக்கம். இக்கருத்தரங்கின் சுற்றறிக்கை,

"தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் பண்டைத் தமிழ் மக்களின் சமூக வாழ்க்கையைக் கூறும் நூல் என்று சிலர் கருதுவது பொருளதிகாரத்தின் உண்மையான சிறப்பைக் குறுக்கி விடுகிறது. தொல்காப்பியர் பல்வேறு இயல்களில் கைகோள், திணை,. துறை போன்றவற்றைக் கூறுவது பண்டைத் தமிழ் இலக்கியத்தின் பாடு பொருளாகும் என்பது உணரத் தகுந்தது. உண்மையில் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் முழுமையும் பார்க்கும் பொழுது அது, இலக்கியத்தின் உள்ளடக்கம், உருவம், இலக்கிய வகை, இலக்கியத்தின் பயன், இலக்கியத்தைப் புரிந்து கொள்ளுகிற முறை ஆகியவைகளை விளக்கும் ஒரு பாவியல் நூல் என்பது புலனாகும்" என்ற முன்னுரையுடன் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தை ஒப்பியல் முறையில் கீழ் நாட்டு மேனாட்டுத் திறனாய்வாளர்களின் கருத்துக்களோடு ஒப்பிட்டு ஆராயுமாறு அறிவுறுத்துகிறது.

1.2 "தமிழ் கூறும் நல்லுலகத்து, வழக்கும், செய்யுளும், ஆயிருமுதலின் எழுத்தும், சொல்லும், பொருளுமாய்" (சிறப்புப்பாயிரம்-4,5) அமைந்த நூலில், முதல் இருபகுதிகள் மொழியமைப்புப் பற்றிய செய்திகளையே கூறுவனவாகக் கொண்டு மூன்றாவதாய் அமைந்த பொருளதிகாரம் மட்டும் இலக்கியக் கோட்பாடு பற்றிப் பேசுவதாகக் கொள்வது சிந்திப்பதற்குரியது. எழுத்து, சொல் இரண்டு அதிகாரங்களையே பிற இலக்கண மரபுகள் இலக்கணம், வியாகரணம், grammar என்ற தலைப்பில் ஆராய இம்மரபுகளிலிருந்து தொல்காப்பியர் வேறுபட்டு, வேறு சில, முன்னிரண்டிற்கும் தொடர்பு இல்லாதவை போன்ற செய்திகளை ஆராய்வது உட்கொள்ளத்தக்கது. பொருளதிகாரச் செய்திகள் மொழிபற்றிய நூலில் பெறும் இடம் என்ன? முதல் இரு அதிகாரங்களுடன் இச்செய்திகளுக்குரிய தொடர்பு என்ன என்று காண்பது இன்றியமையாததாகும். வேறு விதமாகச் சொன்னால் தொல்காப்பியத்தின் இலக்கணக் கோட்பாடு என்ன என்று அவருடைய நூலில் இருந்து வரையறுத்து அறிவது அவசியமாகும். இன்றைய

மொழியியல், இலக்கிய இயல் கொள்கைப் பின்னணி தொல்காப்பியரைப் புரிந்து கொள்ளத் துணைபுரியும். ஆனால், இன்றைய கொள்கைச் சட்டங்களில் தொல்காப்பியத்தைப் பொருத்தி விளக்கம் அளிப்பது, அறிவியல் வரலாற்று (history of science) ஆய்வு முறைக்குப் பொருந்தாது. எனவே, மொழியியலாகிய அறிவியலின் வளர்ச்சி வரலாற்றுக் கண்ணோட்டத்தில் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தை மொழியின் பல்வேறு தன்மைகளை, அமைப்பொழுங்குகளை முற்றிலுமாக ஆராயும் ஒரு நூலின் பகுதி என்பதைக் கருத்தில் கொண்டும், உலக இலக்கண மரபு வரலாறு, இன்றைய மொழியியல் ஆய்வின் பல்வகைப் போக்குகள் ஆகியவற்றைத் துணையாகக் கொண்டும் அது பொருளதிகாரம் இலக்கணத்தில் பெறும் இடத்தை இக்கட்டுரை ஆராயும்.

2. உலக இலக்கண மரபுகளின் பின்னணி

2.1 மொழி பண்பாட்டின் பகுதியாக இருப்பதுடன் ஒரு பண்பாட்டின் பிறகூறுகள் அனைத்தும் நிகழ்வதற்குத் துணை புரியும் முக்கியமான கருவியாகவும் உள்ளது. மானுட வரலாற்றுக் காலத்தில் (historical period) வரலாற்றினைத் தெரிந்து கொள்ள உதவும் அடிப்படை ஆதாரங்கள் கல்வெட்டுகள், பட்டயங்கள், நூல்கள் போன்ற மொழிச் சான்றுகளே. இவை அனைத்தும் பண்பாட்டின் தோற்றம், வளர்ச்சி ஆகியவற்றில் மொழியின் மைய இடத்தைப் புலப்படுத்துகின்றன. இதை நன்கு உணர்ந்த, பண்பாட்டில் வளர்ச்சியடைந்த நாகரிகம் உடையவர்கள் மொழியை ஆராய்வதை, அதற்கு இலக்கணம் எழுதுவதைப் பண்டைக் காலத்தில் இருந்தே மேற்கொண்டுள்ளனர். தொன்மை உடைய கிரேக்க, உரோம, ஆரிய, திராவிட நாகரிகங்களைச் சேர்ந்த கிரேக்க, லத்தீன், வடமொழி, தமிழ் போன்ற மொழிகளுக்குக் கிறித்துவுக்கு முன்பே இலக்கணங்கள் எழுதப் பெற்றன. டைனோசியஸ் திராக்ஸின் (Dinosius Thrax) டெக்னே கிராமத்திகே (Techne grammatice) என்ற கிரேக்கமொழி இலக்கணம், வாரொ(Varro)வின் தி லிங்குவா லத்தினா (De Lingua Latina), பிரிஸியனின் (Priscian), இன்ஸ்த்தியோஷியனஸ் கிராமதிகே (Institutiones grammatice) ஆகிய லத்தின் இலக்கணங்கள், பாணினியின் அஷ்ட்டாத்தியாயீ என்னும் வடமொழி இலக்கணம், தமிழ்த் தொல்காப்பியம் போன்றவை இலக்கணச் சிந்தனையின் தொன்மையைக் காட்டும் எடுத்துக்காட்டுகளாகும். இம்மரபு இடைக்காலத்தில் (middle ages) தொடர்ந்து, இன்று தற்கால மொழியியலாக மலர்ந்துள்ளது. பழைய மரபுடன் இன்றைய மொழியியற் கோட்பாடுகள் அனைத்திலும் சில ஒற்றுமைகளையும் வேறுபாடுகளையும் காண முடிகிறது.

மொழியின் அமைப்பொழுங்கை அறிந்து இலக்கணம் வகுத்தல், மொழிபற்றிய விதிகளைக் கண்டறிதல் என்ற அடிப்படை நோக்கத்தில் ஒற்றுமை இருப்பினும், மொழியின் எக்கூறுகள் ஆராயப்பட வேண்டும், எக்கூறுகள் சிறப்புடையவை, எவ்வாறு இலக்கணம் எழுதப்பட வேண்டும் என்பதில் வேறுபாடுகள் உள்ளன. டயனோசியஸ் திராக்ஸின் இலக்கணம் பற்றிய கோட்பாடு இங்கே கருதத்தக்கது.

"இலக்கணம் (grammar) என்பது செய்யுள், உரைநடை எழுதுவோரின் பொது வழக்குகள் பற்றிய நடைமுறை அறிவாகும். அது ஆறு பகுதிகளை உடையது. ஒன்று, யாப்பு விதிகளுக்குட்பட்டுப் பிழையற உரக்கப்படித்தல்; இரண்டு, நூல்களில் உள்ள இலக்கிய வழக்குகளுக்குரிய விளக்கங்கள்; மூன்று, எடுத்துக் கொண்ட பொருள் அதற்குரிய தொடர்கள் பற்றிய குறிப்புகள்; நான்கு, சொற்களின் மூலம், வேர்ச்சொல் (etymology) ஆய்வு; ஐந்து, மொழியில் உள்ள ஒத்த ஒழுங்கமைவுகளைக் கண்டறிதல்; ஆறு, இலக்கிய நூல்களைப் பாராட்டுமுறை; இதுவே மிக உயர்ந்த முறையாகும்," (ராபின்ஸ் 1967:31). இலக்கணத்தின் உள்ளடக்கமாக், மிகப் பரந்த செய்திகளைக் கூறும் டயனோஸியஸ் தன் சிறிய நூலில் பேசுவது ஐந்தாவதாகக் கூறும் ஒத்த ஒழுங்கமைவுகளும் விதிகளுமே. நன்னூல், ஐந்திலக்கணம் பேசுவதாகப் பாயிரம் கூற எழுத்தும் சொல்லுமே நமக்குக் கிடைத்திருக்கும் நிலையாகும் இது. பிற கிரேக்க, உரோம இலக்கண ஆசிரியர்கள் பெரும்பாலும் எழுத்தியல், சொல்லியல், தொடரியல் செய்திகளையே பேசுகின்றனர். வடமொழி இலக்கண மரபில், பாணினி, சொல்லியல் (Morphology) செய்திகளுக்கே சிறப்பிடம் கொடுத்து, எழுத்தியல், தொடரியல், பொருளியல் செய்திகளை அவற்றிற்குத் துணையாகப் பயன்படுத்துகிறார். தொல்காப்பியர் தன் இலக்கண நூலில் எழுத்ததிகாரத்தில் எழுத்து வகை, தொகை, பிறப்பு, புணர்ச்சி, பேசி, சொல்லதிகாரத்தில் தொடரியல் அடிப்படையில் வாக்கிய அமைப்பை விளக்குகிறார். சொல்லியல் செய்திகள், வாக்கிய அமைப்புக்குத் துணை புரிபவை சிறப்பாகப் பேசப்படுகின்றன. எனவே தான் காலம் பற்றியும், பால் பற்றியும் பேசும் தொல்காப்பியர், பால் காட்டும் விகுதிகளை, எழுவாய் - பயனிலை இயைபின் காரணமாகச் சிறப்பாகப் பேசுகிறார். காலம் காட்டும் இடைநிலைகள் பற்றிப் பேசவில்லை. தொடரிலக்கணத்தில் வேற்றுமை இலக்கணத்துக்குச் சிறப்பிடம் கொடுத்து மூன்று இயல்களில் பேசி விளக்குகிறார். வாக்கிய அமைப்பை வேற்றுமை மூலமே விளக்குகிறார். (ஒப்பு நோக்குக: பாலசுப்பிரமணியன், 1978).

இன்றைய மொழியியலாருள் முதற்கண் தோன்றிய புளூம் ஃபீல்டும், அவரது மாணவரும் அமைப்பு முறைக்குச் (structuralism) சிறப்பிடம் கொடுத்தனர். பின்னர் சாம்ஸ்கி (Chomsky)

தொடரமைப்பிற்கும், தொடர்களுக்கிடையே உள்ள உறவுகளுக்கும் சிறப்பிடம் கொடுத்து, மாற்றிலக்கண முறையை (Transformational Generative Approach) உருவாக்கினார். அவரது மாற்றிலக்கண முறையும் இன்று வளர்ச்சியடைந்து முற்றிலும் புதிய வடிவம் பெற்றுள்ளது. இவை தவிர பொருண்மை உருவாக்கிலக்கணம் (Generative semantics), வேற்றுமை இலக்கணம் (Case grammer), தொடர்பிலக்கணம் (Relational grammer) போன்ற இலக்கணக் கொள்கைகளும் தோன்றியுள்ளன.

பயன்பாட்டியல் (Pragmatics) மொழியைப் பயன்படுத்துவோரின் கண்ணோட்டத்தில் சமுதாயப் பரிமாற்றத்தில் ஏற்படும் இடையீடுகள், கருத்துப் பரிமாற்றத்தில், ஒருவர் பேச்சு மற்றவர் மேல் உண்டாக்கும் தாக்கங்கள் போன்றவற்றின் அடிப்படையில் மொழியை ஆராய்கிறது (Crystal, 1985:278). டாக்மிமிக்ஸ் (Tagmemics) என்ற இலக்கணக் கொள்கையை உருவாக்கிய கே.எல்.பைக்கினுடைய (1967) மொழி, மானிட ஒழுகலாற்றுடன் ஒருங்கிணைந்த கொள்கைப் பின்னணியில் (Language as a unified theory of human behaviour) என்ற நூலில் "மொழி என்பது மானிட ஒழுகலாற்றில், மனிதச் செயல்பாடுகளில் ஒரு பகுதி: அதனை மானிடர்களின் மொழி தவிர்த்த மற்ற செயல்பாடுகளின் அமைப்பிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டதாகக் கருதுதல் கூடாது. மனிதனின் ஒழுகலாறு, செயல்பாடுகள் அனைத்தும் ஓர் அமைவொழுங்குடைய முழுமையாகும்; அதைப் பகுதிகளாகவோ, நிலைகளாகவோ அல்லது பெட்டிகளாகவோ பிரித்து, மொழியை, ஒரு தனி அமைப்புடைய, மற்ற பகுதிகளுடன் தொடர்பில்லாத, ஒரு பகுதியாகக் காணுவது தவறு. மொழியும், மொழி தவிர்த்த செயல்பாடுகளும் ஓர் ஒருங்கிணைந்த முழுமையாகும். அவற்றை அவ்வாறே ஆராய்தற்குரிய ஒரு கொள்கையும் ஆய்வு முறையும் வரையறுக்கப்பட வேண்டும்.... இக்கண்ணோட்டத்தில் மொழியும் மற்ற புற நடவடிக்கைகள் மட்டும் ஒரே ஆய்வுமுறையின் கீழ் கொண்டு வரப்பட்டால் மட்டும் போதாது. மனிதர்களின் எல்லா உளவியல் நிகழ்ச்சிகளும், அமைவொழுங்குடைய உணர்ச்சிகளுக்கான எல்லா எதிர் வினைகளும், எல்லா வகையான எண்ணங்களும், உணர்ச்சிகளும் கூட மானுட நடவடிக்கைகளின் பகுதிகளாகக் கருதப்பட வேண்டும். மானுடர்களின் புற(overt), அகச்(covert) செயல்பாடுகள் அனைத்தையும் ஒரே கொள்கை, ஒரே விதமான கலைச் சொற்கள், ஆய்வுமுறைகள் அடிப்படையில் ஒரே சமயத்தில் இடையீடில்லாமல் ஆராய்ந்தாலேயே இவற்றிடையே உள்ள ஒப்புமை புலப்படும். மொழி என்பது (ஒருங்கிணைந்த) மானுட நடவடிக்கைகளின் அமைவொழுங்குடைய ஒரு கூறே" எனக் கூறப்பட்டுள்ளது. (Pike 1967: 26-32) மொழியின் இலக்கணம் என்பது என்ன என்ற கண்ணோட்டத்திலும், அது எவை பற்றியெல்லாம் ஆராய வேண்டும் என்பதிலும் உலக இலக்கண

ஆசிரியர், மொழி ஆய்வாளரிடையே கருத்து வேறுபாடுகள் உள்ளன என்பது மேலே கூறியவற்றிலிருந்து புலனாகும்.

2.2 இங்கு மொழியியலின் சுருக்க வரலாறு (A short history of linguistics) என்ற நூலில் எழுதிய ராபின்ஸ்(1967) அவர்களின் கருத்துக்களும் உட்கொள்ளத்தக்கவை. ராபின்ஸ் மொழியியல் வரலாற்றை, அறிவியல் வரலாறு (History of Science) எவ்வாறு எழுதப்பட வேண்டும் என்ற கண்ணோட்டத்தில் ஆராய்ந்து எழுதியுள்ளார். "ஓர் அறிவியல் துறையின் நோக்கங்கள் அதன் வரலாற்றில் காலப்போக்கில் மாறுபடுகின்றன.... ஒரு துறையின் சுருக்கமான வரலாறு... அதன் கடந்த கால வரலாற்றை அதன் இன்றைய நிலையின் கண்ணோட்டத்தில் பார்த்து இன்று முக்கியமெனத் தோன்றும் கூறுகளுக்குச் சிறப்பிடம் கொடுத்தும் இன்றைய கண்ணோட்டத்திற்குப் பொருத்தமற்றவை என சிலவற்றை ஒதுக்கியும் ஆராய்கின்றன. இது சுருக்கமான ஆய்வில் தவிர்க்க முடியாததும் சரியானதுமாகத் தோன்றலாம்; ஆனால், அது கடந்த காலப் பணிகள் அனைத்தையும் இன்று சிறப்பாகக் கருதப்படும் பகுதியின் கண்ணோட்டத்திலேயே பார்த்து, ஒரு துறையின் வரலாறு என்பது இன்றைக்கு இருக்கும் நிலையை நோக்கிச் செல்கின்ற, ஒரு சமயம் சிறப்பாகவும், ஒரு சமயம் தளர்வுடனும், மாறியும் செல்லும் வளர்ச்சி வரலாறு என்று கருதும் அபாயத்தைக் கொண்டுள்ளது..... ஆனால், உண்மையில் தேவையானது கடந்த காலத்தின் பரிணாமத்தையும், ஒரு துறையின் மாறும் நிலைகளையும், காலந்தோறும் மாறும் பண்பாட்டுச் சூழல்களின் காரணமாக நிகழ்வது என்று அறிவதே. கடந்த கால ஆய்வுகளில் இன்றைய ஆய்வுகளுக்குத் தொடர்புடையவற்றை மட்டும் தேர்ந்தெடுத்து ஆராயும் போக்கு தவிர்க்கப்பட வேண்டும்..... இவ்வடிப்படையில் இன்றைய மொழியியலின் தர நிர்ணயக் கோட்பாடுகளைக் கடந்த கால வரலாற்றில் மொழியியலுக்கு உரியது எது என நிர்ணயம் செய்யப் பயன்படுத்தாமல், மொழியின் எந்தக் கூறுகள் சிறப்புடையனவாகவும், ஆராயத்தகுதியுடையனவாகவும், கருதப்பட்டு முறையான ஒழுங்கமைப்புடைய ஆராய்ச்சிக்கு உட்படுத்தப்பட்டனவோ அவை மொழியியல் வரலாற்றிற்குரியவை என உணர்ந்து புரிந்து கொள்ள வேண்டும்." (ராபின்ஸ்:1967:2-4).

ஓர் அறிவியல் துறையின் வரலாற்றில் நிகழும் மாற்றங்கள், வளர்ச்சிகளுக்குரிய காரணங்கள் பற்றியும் ராபின்ஸ் ஆராய்கிறார்: "ஒவ்வோர் அறிவியல் துறையும் தன் பழங்கால நிலையிலிருந்து வளருகிறது; ஒரு காலகட்டத்தில் அடைந்த நிலை அடுத்த காலகட்டத்திற்குரிய துவக்க நிலையாக அமைகிறது. ஆனால் எந்த அறிவியல் துறையும் அது வளரும் காலகட்டத்திற்குரிய மற்ற அறிவியல்

துறைகள், பண்பாட்டில் அறிவியல், கலை வளர்ச்சிக்கு ஊக்கம் அளிக்கும் சூழல் இவற்றின் தொடர்பின்றிச் சூனியத்தில் வளர இயலாது. அறிவியல் ஆய்வாளரும், அறிஞர்களும் அவர்கள் வாழும் காலகட்டத்திற்கும் நாட்டிற்கும் உரியவர்கள். அவர்கள் வாழ்ந்து பணியாற்றும் பண்பாட்டில் பங்கேற்பவர்கள். எனவே, ஓர் அறிவியல் துறையின் போக்கு ஒரு காலகட்டத்தின் சமுதாயச் சூழல் அறிவுசார்ந்த கொள்கைகள் ஆகியவற்றால் பாதிக்கப்படுகிறது." (ராபின்ஸ், 1967:4).

ராபின்ஸ் மேலே கூறிய கருத்துக்களின் சாரம் இதுவே:-ஓர் அறிவியலின், குறிப்பாக மொழியியலின் வரலாற்றை எழுதும்போது, அவ்வறிவியலின் இன்றைய கொள்கைகளின் அடிப்படையில் ஆராய்வது பழைய காலகட்டத்தின் ஆய்வுகளை மொழிக்கு அல்லது இலக்கணத்திற்கு உரியதாகவோ உரியதல்லாததாகவோ முடிவு செய்வது சரியல்ல; பழைய செய்திகள் மொழியின் ஏதோ ஒரு கூறு அல்லது கூறுகள் பற்றிப் பேசியிருப்பின் அது மொழியியலுக்கு உரியதே. அதன் சிறப்பைக் காலகட்டத்தின் பிற பண்பாட்டுச் சமுதாய அறிவியல் கலை நிலைகளின் பின்னணியில் ஆராய வேண்டும்.

இம் மொழியியல் வளர்ச்சி வரலாற்றுக் கண்ணோட்டத்தில் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரச் செய்திகளை ஆராய்ந்து, அவை இன்றைய மொழியியல் கண்ணோட்டத்தில் முற்றிலும் மொழியியலுக்கு உரியனவாகத் தோன்றாது, இலக்கியவியலுக்கு உரியன போலத் தோன்றினும், தொல்காப்பியரால் இலக்கணத்தின் பகுதியாகக் கூறப்பட்டிருப்பதாலும், அவை இலக்கியத்திற்குரிய செய்திகளாயினும் மொழிக்குமுரிய செய்திகளாகையாலும், மொழியியலின் வரலாற்றின் பகுதியாகவே நோக்கி, அது தொல்காப்பியரால் எவ்வாறு இலக்கணத்தின் பகுதியாகக் கூறப்பட்டது? அதனை உள்ளடக்கிய தொல்காப்பியரின் இலக்கணக் கொள்கை என்ன? அதனை இன்றைய மொழியியல் கொள்கையின் அடிப்படையில் இலக்கணத்தின் பகுதியாகக் கொள்ள இயலுமா என்பன ஆராயப்பட வேண்டும். அவ்வாறு ஆராய்வது, வரலாற்றின் பழைய காலகட்டத்திற்குரிய நூலை இன்றைய படிச்சட்டங்களுக்குள் அடக்காமல், அந்நூலாசிரியரின் கொள்கைப் பின்னணியையும், உலக இலக்கணக் கோட்பாட்டு வரலாற்றில் ஒரு தனிப் போக்கினையும் புரிந்து கொள்ள உதவும்.

3. மொழியமைப்புக் கண்ணோட்டத்தில் பொருளதிகாரச் செய்திகள்

3.1 இன்றைய மொழியியலார், மொழி இருவகையான ஒழுங்கமைவுகளை (systems) உடையது; ஒன்று வடிவொழுங்கமைவு, அல்லது வடிவமைப்பு (expression system); இன்னொன்று பொருள்

ஒழுங்கமைவு அல்லது பொருளமைப்பு (content system) என்றும் மொழியின் இலக்கணம் என்பது இவ்விரு ஒழுங்கமைவுகளுக்கும் உள்ள உறவை (relation) விளக்குவது என்றும் கூறுவர் (Gleason 1955:2-6). வடிவமைப்பின் உட்பகுதிகள் அல்லது நிலைகளாக ஒலியன் அல்லது எழுத்தின் அமைப்பு (Phonology), உருபன் அல்லது சொல்லமைப்பு (Morphology), தொடர் அல்லது வாக்கியவமைப்பு (Syntax) ஆகியவை அமையும். இப்பகுதிகளுக்குரிய செய்திகள் தொல்காப்பியத்தின் எழுத்து, சொல்லதிகாரங்களில் பேசப்படுகின்றன. எனவே, அவ்விரு அதிகாரங்கள் வடிவமைப்புப்பற்றிப் பேசும் பகுதிகளாகிவிடுகின்றன. பொருள் ஒழுங்கமைவு அல்லது பொருளமைப்புப் பற்றிப் பேசும் பகுதியை மொழியியலார் Semantics என்ற சொல்லால் வழங்குவர். இது பொருண்மையியல் என்ற பெயரால் தமிழில் குறிப்பிடத்தக்கது. இப்பொருண்மையியல் செய்திகளுக்கும் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரச் செய்திகளுக்கும் ஏதாவது தொடர்பு உண்டா? தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் மொழியின் பொருளமைப்பை அல்லது பொருள் ஒழுங்கமைவைப் (Semantic System) பேசுவது தானா என்று ஆராய வேண்டும். அதற்கு முன் மொழியியல் கண்ணோட்டத்தில் பொருண்மையியலின் இயல்பு என்ன? அங்குப் பேசப்பட வேண்டிய செய்திகள் யாவை? என்று அறிந்து கொள்ளுதல் அவசியமாகும்.

3.2 மொழியின் வடிவமைப்புக் கூறுகள் அனைத்தும் - எழுத்து உருபன், சொல், தொடர் ஆகியவை - அடையாளக் குறியீடுகளே (symbols). அவை குறிப்பவை உலகப் பொருள்கள். இங்கே பொருள்கள் என்பது பொருள்கள் மட்டுமன்றி (things, objects) செயல்கள், உணர்வுகள், சமுதாய அமைப்பு, நம்பிக்கைகள், உறவுகள், கருத்துக்கள் போன்ற மொழி என்ற குறியீட்டமைப்பு (symbolic system) குறிப்பிடும் அனைத்தையும் குறிக்கும். மொழிகளின் எழுத்துக்கள், உருபன்கள், சொல்லமைப்பு, தொடரமைப்பு போன்றவை பெருமளவில் வேறுபடுபவை. ஆனால், மொழி குறிக்கும் உலகப் பொருள்கள், அவ்வப் பண்பாட்டுத் தனிச் செய்திகள் - (மணமுறை, மத நம்பிக்கை, தொன்மங்கள் போன்றவை), கால, இடச் சூழல் வேறுபாடுகள் - (சிற்சில விலங்குகள், பருவ நிலைகள், தாவரங்கள்) தவிர மற்ற அனைத்துப் பொருள்களும் மானிட இனத்திற்குப் பொதுவானவையாகப் பெரிய அளவில் அமைந்துள்ளன. எனினும், ஒவ்வொரு மொழியும் இவ்வுலகப் பொருண்மையை மொழிப் பொருண்மையாகக் காணும் பொழுது வெவ்வேறமைப்புடையதாகக் காண்கிறது. மானிட இனத்திற்கு மிக அடிப்படையான உடலுறுப்புகள், உறவுமுறைகள், வண்ணங்கள போன்றவை கூட மொழிக்கு மொழி மாறுபட்ட அமைப்பொழுங்குகளைப் பெற்றுள்ளன. ஒரே மொழியில் கூட

காலந்தோறும் மாறுபடுகின்றன. சில எடுத்துக்காட்டுகள் மூலம் இவ்வேறுபாட்டை உணரலாம்.

(1) கலவரத்தின் போது கண்ணனின் கையை யாரோ வெட்டிவிட்டார்கள்.

என்ற வாக்கியத்தை ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்தால்

(1.அ) Someone cut Kannan's hand during the riot.

என்பதே நம்மில் பெரும்பாலோர் பொதுவாகத் தரக்கூடிய ஆங்கில வாக்கியம். இதில் கை என்ற தமிழ்ச் சொல்லுக்கு ஒப்பாக **hand** என்ற ஆங்கிலச் சொல்லைப் பயன்படுத்துகிறோம். இது ஆங்கிலச் சொல்லின் பொருளடிப்படையில் தவறானதாகும். **Hand** என்ற ஆங்கிலச் சொல் மணிக்கட்டிலிருந்து விரல் நுனிவரை உள்ள பகுதியையே குறிக்கும். (The extremity of the arm beyond the wrist - The new national dictionary, Collins 1960). ஆனால் தமிழ்ச் சொல் கை விரல்களிலிருந்து தோள்வரை உள்ள பகுதி முழுவதையும் குறிக்கும். ஆங்கிலச் சொல் **arm** என்பதற்கு இணையானது (arm - the limb extending from the shoulders to hand, Collins, 1960) எனினும், இவ்விரண்டு சொற்களும் முற்றிலும் ஒத்த சொற்கள் அல்ல. ஏனெனில்,

(2) அவன் தன் கையாலேயே எனக்குப் பணம் கொடுத்தான்.

என்ற தமிழ் வாக்கியத்தை

(2.அ) He gave me money with his own hands.

என்று தான் மொழிபெயர்க்க வேண்டுமே தவிர **arm** என்ற சொல்லை அங்குப் பயன்படுத்த முடியாது.

(2.ஆ) He gave me money with his own arm.

என்பது தவறான வாக்கியம். கை என்ற சொல்லை **arm** என்ற ஆங்கிலச் சொல்லின் எந்தப் பகுதியைக் குறிக்கவும் பயன்படுத்த முடியும். இன்னொரு எடுத்துக்காட்டும் இரு மொழிகளுக்கும் உள்ள பொருளமைப்பின் வேறுபாட்டை விளக்கும்.

(3) This is my cousin.

என்ற ஆங்கில வாக்கியத்தின் மொழி பெயர்ப்பாக

(3.அ) இது என் அண்ணன்

(3.ஆ) இது என் தம்பி

(3.இ) இது என் அக்கா

(3.ஈ) இது என் தங்கை

(3.உ) இது என் அத்தான் / மச்சான்

(3.ஊ) இது என் அத்தாச்சி / மச்சினி / மதனி

என்கிற ஆறு வாக்கியங்களும் அமையும். **Cousin** என்ற சொல் 'பேசுவோரின் பெற்றோரின் உடன் பிறந்தவர் குழந்தையைக்' குறிக்கும் சொல். குறிக்கப்படுவோர் ஆணா, பெண்ணா என்பது முக்கியமல்ல. ஆனால், தமிழில் இவ்வேறுபாடுகள் முக்கியமானவை. பேசுபவரைவிடக் குறிக்கப்படுபவர் வயதில் மூத்தவரா இளையவரா என்பதும் முக்கியம். இவ்வேறுபாட்டின் அடிப்படையில் உறவுமுறைச் சொற்கள் தமிழில் வேறுபடுகின்றன. எனவே, உறவு முறைகள் மானுட இனம் முழுமைக்கும் ஒன்றேயாயினும் அதன் பொருளமைப்பு மொழிக்கு மொழி மாறுபடுகிறது என்பதை இது காட்டுகிறது. தமிழில் ஆறுவகை உறவாக வேறுபடுவது, ஆங்கிலத்தில் ஒரே வகை உறவாகக் கருதப்படுகிறது.

மொழிக்கு மொழி மட்டுமன்றி ஒரே மொழியிலும் காலந்தோறும் இவ்வமைப்பு மாறுபடுகிறது என்பதைத் தமிழ் வண்ணச் சொற்கள் மூலம் விளக்கலாம். தற்காலத் தமிழில் **பச்சை, மஞ்சள்** ஆகிய இரு வண்ணச் சொற்கள் உள்ளன. பச்சை, இலை, கிளி ஆகியவற்றின் நிறத்தையும் மஞ்சள், பொன், மஞ்சட்கிழங்கு ஆகியவற்றின் நிறத்தையும் குறிக்கின்றன. ஆனால் பழந்தமிழில் **பசுமை** என்ற சொல் இலையின் நிறத்தையும், மஞ்சள், பொன்னிறத்தையும் குறிக்கப்பயன்பட்டது. இவ்வடிப்படையிலேயே **பைங்காற் பித்தகம்** (நெடுநல்வாடை, 40) **பசும்பொன்** (பெரும்பாணாற்றுப்படை, 164) **பைங்காற்கொக்கு** (நெடுநல்வாடை, 15) போன்ற தொடர்கள் எழுந்தன. எனவே மொழிப் பொருண்மை என்பது உலகப் பொருண்மை அமைப்பிலிருந்து மாறுபட்டது. ஒரே உலகப் பொருளமைப்பு மொழிக்கு மொழியும், ஒரே மொழியிலேயே காலத்திற்கு காலமும் மாறுபட்ட அமைப்புடையதாய் விளங்குகிறது. வேறுவகையாய்ச் சொன்னால் உலகப் பொருள்களின் இயல்பாய் அமைந்த அமைப்பு, அல்லது அறிவியல் கண்ணோட்டத்தில் அமைந்த அமைப்பு என்பது வேறு; ஒரு மொழியின் கண்ணோட்டத்தில் அமைந்த அமைப்பு வேறு; இவ்வமைப்பே ஒரு மொழியின் பொருளமைப்பு ஆகும் (Semantic structure). இதைக் கண்டறிந்து விளக்குவதும் மொழியியல் ஆய்வின்

பகுதியேயாகும். மொழியின் பொருளமைப்பைப் பொருட் களங்களாக (Semantic fields) வகுத்து ஆராயும் இன்றைய ஆய்வு இத்தகைய ஆய்வே ஆகும் (Lyons, 1968: 429-33).

இக்கண்ணோட்டத்தில் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரச் செய்திகள் வழக்கும், செய்யுளுமாயமைந்த பழந்தமிழ் மொழி குறிக்கும் உலகப் பொருண்மை தமிழ் மொழிப் பொருண்மையாயமைந்த அமைவொழுங்கினைப் பேசுவனவேயாகும். அகமும், புறமுமாய்ப் பேசப்படும் செய்திகள் செய்யுளாய் அமைந்த தமிழின் பாடு பொருளாயும் உலக வழக்கின் நிகழ் பொருளாயும் அமைவன. அவை இலக்கியப் பாடு பொருளாயும் வாழ்வியற் செய்தியாகவும் அமைந்தது தற்செயலானது. ஏனெனில், பழந்தமிழ் மொழியின் பயன்பாட்டுக் களங்கள் அவையே ஆதலால். திணையும், துறையுமாகவும், முதலும், கருவும், உரியுமாகவும், கற்பும், களவுமாகவும் அவை அமைவொழுங்கு பெற்றது (being structured) மொழி வழியிலான அமைவொழுங்கே. எனவே, பழந்தமிழ், மொழியின் முற்றிலக்கணத்தின் பகுதியாகப் பேசப்பட்டது பொருத்தமானதே.

இங்கே பொருளதிகாரத்தில் பேசப்படுவது சொற்பொருள் அமைப்பு அல்ல. அவை, சொற்கள், உருபன்களின் பொருள்கள் சொல்லதிகாரத்தில் உரியியலிலும் மற்ற இயல்களிலும் பேசப்பட்டுவிட்டன.

னஃகா னொற்றே ஆடூஉ அறிசொல் (தொ.சொல் 5)
உறுதவநனி என வரூஉம் மூன்றும்,
மிகுதி செய்யும் பொருள என்ப (தொ.சொல் 294)

போன்ற நூற்பாக்கள் இத்தகையன. பொருளதிகாரத்தில் பேசப்படுவது சொல், தொடர் அல்லது வாக்கியம் அல்லது தொடர் தொகை (Discourse). இவை அனைத்துமாய், வழக்கும் செய்யுளுமாய் வழங்கும் தமிழ் மொழியின் பொருளமைப்பு முழுவதும் ஆகும்.

இன்றைய மொழியியல் ஆய்வாளரும் பொருளமைப்புப் பற்றிப் பேசினும், அது மொழிக்கு மொழி மாறுபடுகிறது என்று கூறினும் உறவுப் பெயரமைப்பு, வண்ணச் சொற்களின் பொருளமைப்பு போன்ற ஓரிரு பொருட்களங்களை ஆராய்வது தவிர, ஒரு மொழியின் உலகப் பொருளமைப்பிலிருந்து மாறுபட்டு இயங்கும் முழுப் பொருளமைதியை இதுவரை யாரும் (நான் அறிந்தவரை) ஆராயவில்லை. தொல்காப்பியர், உலகப் பொருண்மை தமிழ்ப் பொருண்மையாய் மாறி, அகமும் புறமுமாய்ப் பிரிந்து, அகப்பொருள் ஏழாகவும், புறப்பொருள் ஏழாகவும்

பாகுபட்டு, முதல், கரு, உரிப்பொருள் எனச்சிறப்புற்று, இரு வகைக் கைகோள்களாக மலர்ந்து, அவற்றில் பங்கு பெறும் மாந்தர் தலைவன், தலைவி, தோழி, பாங்கன், நற்றாய், கண்டோர், அறிவர் போன்ற பலரைக் கொண்டு, அவர்களுடைய கூற்றுக்களாய்ப் பெருகி, அக்கூற்றுக்களில் பேசப்படும் உரிப்பொருட் செய்திகள் இருவகை உவமைகளால் விளக்கமுற்று, மெய்ப்பாடுகள் எனப்படும் பல்வகை உணர்ச்சிக் கூறுகளை உட்கொண்டு விளங்குகிறது. இப்பொருளமைப்பு தமிழுக்கே உரிய பொருளமைப்பு என்பதாலேயே கபிலர் ஆரிய அரசன் பிரகத்தனைத் தமிழறிவுறுத்த எண்ணி அகப்பொருட் பாட்டாம் குறிஞ்சிப் பாட்டினைத் தமிழ்ப் பொருளமைப்பிற்கு எடுத்துக்காட்டாய் இயற்றிக்காட்டுகிறார்.

தொல்காப்பியர் பொருளதிகாரத்தில் பேசுவது இலக்கியத்தின் பாடுபொருளும், உலகியல் ஒழுகலாறும், செய்யுளமைப்பும் ஆயினும், தொல்காப்பியரின் ஆய்வு நோக்கம் இலக்கிய ஆய்வோ உலகியலொழுகலாற்று ஆய்வோ அல்ல; மொழி பேசும் பொருண்மை ஆய்வே என்பது பொருளதிகார இயலமைப்புத் தருக்க முறையையும் பேசப்படும் பலவகைச் செய்திகளையும் கூர்ந்து ஆராயும்போது புலனாகும். இவை பின்வரும் பகுதிகளில் ஆராயப்படும்.

4. பொருளதிகார அமைப்புத் தருக்க முறை

4.1 தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் இலக்கியக் கோட்பாடு பேசும் நூலாயின், அது இலக்கியம் என்றால் என்ன என்ற இலக்கியத்தின் வரைவிலக்கணம், இலக்கியத்தின் வகைகள், இலக்கியத்தின் வடிவம், இலக்கிய உத்திகள், இலக்கியத்தின் பாடுபொருள் (Theme) என்ற முறையில் செய்திகள் கூறப்பட்டிருக்க வேண்டும். ஆனால், அகத்திணையியல், புறத்திணையியல், களவியல், கற்பியல், பொருளியல் என்ற ஐந்து இயல்களில் பேசப்பட்டு நூலின் பெரும்பகுதியை உட்கொண்டு சிறப்பிடம் பெறுவது இலக்கியத்தின் பாடுபொருளும் வாழ்வியல் செய்திகளுமே. இலக்கியத்தின் பாடுபொருளை விரிவாக முதலில் பேசக் காரணமென்ன? இலக்கிய உத்திகள், இலக்கியம் சிறக்கப் பயன்படும் கருவிகள் எனத்தக்க செய்திகள் உவமையியலிலும், மெய்ப்பாட்டு இயலிலும் பேசப்படுகின்றன. தொல்காப்பியரின் நூலமைப்பில் உவமையியல், மெய்ப்பாட்டியலின் இடமும் சிறப்பும் என்ன? செய்யுளியலை விரிவாக இயற்றி, செய்யுளின் உறுப்புகளாக மாத்திரை, எழுத்து, அசை, சீர் போன்ற வடிவுறுப்புக்களையும், திணை, கைகோள், கூற்று, கேட்போர், களம், காலம் போன்ற பாடுபொருள்களையும், வண்ணம், அம்மை, அழகு, தொன்மை, தோல் போன்ற பல்வகைச் செய்திகளையும் பேசுவதன் சிறப்பு என்ன? திணை,

கைகோள், கூற்று போன்றவற்றை முன் ஐந்து இயல்களில் விரிவாகப் பேசிய பின் மீண்டும் சுருக்கமாக இன்னொரு விதமாக வகைப்படுத்திக் கூறுவதன் காரணம் என்ன? பொருளதிகாரச் செய்யுளியற் செய்திகள் பிற்கால யாப்பிலக்கணச் செய்திகளிலிருந்து வேறுபடுவதன் அடிப்படை என்ன? இளமைப் பெயர்கள், ஆண்பாற் பெயர்கள், பெண்பாற் பெயர்கள் போன்ற சொற்சேர்க்கைக் கட்டுப்பாடுகள் (Collocational restrictions), ஓரறிவுயிர், ஈரறிவுயிர், மூவறிவுயிர் போன்ற உலகப் பொருள்களின் பாகுபாடு போன்ற மரபியற் செய்திகளின் சிறப்பும் பொருத்தமும் என்ன? என்ற வினாக்களுக்குத் தொல்காப்பியப் பொருளதிகார வழி நின்று விடை காண வேண்டும். பொதுவாக, தொல்காப்பியப் பொருளதிகார இயல்களின் அமைப்புத் தருக்க முறை (Organizational logic) என்ன? என்று கண்டறிந்து அது பொருளதிகாரத்தை இலக்கியக் கோட்பாடு பற்றி பேசும் நூல் என்று கொள்ளும் வகையில் அமைந்துள்ளதா அல்லது மொழிப் பொருண்மை பற்றிப் பேசும் நூல் என்று கொள்ளுவதா என்று காணவேண்டும்.

4.2 பொருளதிகாரத்தில் முதல் ஐந்து இயல்களில் பேசப்படுவது வழக்கும் செய்யுளுமாய் அமைந்த பொருண்மையமைப்பே. உரையாசிரியர் அதிகார முறைமை பற்றித் தொடர்புபடுத்திக் கூறும் கருத்துக்கள் இதனைத் தெளிவுறுத்தும். “இளம்பூரணர் இவ்வதிகாரம் என்ன பெயர்த்தோ எனின் பொருளதிகாரம் என்னும் பெயர்த்து; இது பொருளுணர்த்தினமையான் பெற்ற பெயர். பொருள் என்பது யாதோ எனில் மேற்சொல்லப்பட்ட சொல்லில் உணர்த்தப்படுவது. அது, முதல், கரு, உரிப்பொருள் என மூவகைப்படும்...... முதற்பொருளாவது நிலமும், காலமும் என இரு வகைப்படும்.......... கருப்பொருளாவது இடத்தினும் காலத்தினும் தோன்றும் பொருள். உரிப் பொருளாவது மக்கட்குரிய பொருள். அஃது அகம், புறம் என இரு வகைப்படும். அகமாவது புணர்தல், பிரிதல், இருத்தல், இரங்கல், ஊடல், கைக்கிளை, பெருந்திணை என எழுவகைப்படும். புறமாவது நிரை கோடற்பகுதியும், பகைவயிற்சேறலும், எயில் வளைத்தலும், இருபெரு-வேந்தரும் ஒரு களத்துப் பொருதலும், வென்றி வகையும், நிலையாமை வகையும், புகழ்ச்சி வகையும் என எழு வகைப்படும். அஃதேல் புறப்பொருள், உரிப்பொருள் என ஓதிற்றிலரால் எனில், “வெட்சிதானே குறிஞ்சியது புறனே” எனவும் பிறவும் இவ்வாறு மாட்டேறுபெற ஓதுதலின் அவையும் உரிப்பொருளாம் என்க..... அறம், பொருள், வீடு...... எனக் கூறுகின்ற பொருள்.... உரிப்பொருளினுள் அடங்கும்..... அஃதற்றாக, இது பொருளதிகாரமாயின், உலகத்துப் பொருளெல்லாம் உணர்தல் வேண்டும் அன்றோ எனில் அது முதல், கரு, உரிப்பொருள் எனத் தொகைநிலையான் அடங்கும். அவ்வாறு வகுக்கப்பட்ட பொருளை

உறுப்பினாலும், தொழிலினாலும், பண்பினாலும் பாகுபடுத்தி நோக்க வரம்பிலவாய் விரியும். (தொல், பொருள், இளம் 1-4) என்று கூறுவதும், நச்சினார்க்கினியார், "பொருளிலக்கணம் உணர்த்தினமையான் இது பொருளதிகாரம் எனும் பேர்த்தாயிற்று.... பொருளாவது அறம், பொருள், இன்பமும் அவற்று நிலையின்மையும், அவற்று நீங்கிய வீடுபேறுமாம், பொருள் எனப் பொதுப்படக் கூறவே அவற்றின் பகுதியாக முதல், கரு, உரியும், காட்சிப்பொருளும், கருத்துப் பொருளும் அவற்றின் பகுதியாகிய ஐம்பெரும் பூதமும் அவற்றின் பகுதியாகிய இயங்கு திணையும், நிலைத்திணையும் பொருளாம். எழுத்தும் சொல்லுமுணர்த்தி அச்சொற்றொடர்க் கருவியாக உணரும் பொருளுணர்த்தலின் மேலதிகாரத்தோடு இயைபுடைத்தாயிற்று. அகத்திணைக்கண் இன்பமும், புறத் திணைக்கண் ஒழிந்த மூன்று பொருளும் உணர்த்துவன. இது வழக்கு நூலாதலின் பெரும்பான்மையும் நால்வகை வருணத்தாருக்குமுரிய இல்லறமுணர்த்தி, பின்பு துறவறமும் சிறுபான்மை கூறுப" (தொல், பொருள், நச்சி.ப.2) என்றும் கூறுவது உரையாசிரியர் பொருளதிகாரம் பேசுவது எழுத்தும் சொல்லுமாய் வடிவமைப்புக் கொண்ட மொழியின் பொருளமைப்பையே என்று உணர்ந்தமையையே காட்டுகிறது.

4.3 தொல்காப்பியர் உலகப் பொருளமைப்பு மொழிப் பொருண்மையாக மாறும்போது உலகப் பொருண்மையமைப்பிலிருந்து வேறுபடுகிறது என்பதை உணர்ந்திருந்தார் என்பது அகத்திணையியலில், முதலில்

> கைக்கிளை முதலாப் பெருந்திணை இறுவாய்
> முற்படக் கிளந்த எழுதிணை என்ப (தொல்.பொருள்1)

என்று கூறி, அவற்றுள்

> நடுவண், ஐந்திணை நடுவணது ஒழிய
> படுதிரை வையம் பாத்திய பண்பே (தொல்.பொருள்2)

எனக்கூறுவதனால் புலனாகும். கைக்கிளை, பெருந்திணை ஆகிய இரண்டும் உரிப்பொருள் அடிப்படையிலான திணைகள். மற்ற ஐந்தும் நிலம், பொழுது, கருப்பொருள், உரிப்பொருள் அனைத்தும் இணைந்த பாகுபாடு. ஆனால் இப்பாகுபாடு இயற்கைப் பாகுபாட்டுடன் ஓரளவே ஒப்புமையுடையது. முற்றிலும் ஒப்புமையுடையதல்ல. பாலை ஒழிந்த மற்ற நான்கு திணைகளே இயற்கையான பாகுபாடு உடையவை. ஐந்தாகக் கருதுவது வழக்கும் செய்யுளுமாயமைந்த தமிழ் மொழிப் பொருண்மையின் பாகுபாடு என்று உணர்ந்தே இவ்வாறு வேறுபடுத்திக் காட்டுகிறார்.

மொழிப் பொருளமைப்பு மொழிக்கு மொழி வேறுபடும் என்பதையும் தொல்காப்பியர் உணர்ந்திருந்தார் என்பது களவு, வேத மரபினுள் யாழோர் எனப்படும் காந்தர்வர் மணத்தை ஒத்தது என்று களவியலுள் (89) கூறுவதனாலும் புலனாகும். ஆண், பெண் காதல் உறவைத் தமிழ்ப் பொருள் மரபு எழுவகையாகக் காண, வடமொழி வேதமரபு எட்டு வகை மணமாகக் காண்கிறது. ஆனால், அவற்றுள் ஐந்திணை மருங்கின் காமக் கூட்டத்துடன் ஒப்பிடத்தக்கது யாழோர் மரபு மட்டுமே என்பதைத் தொல்காப்பியர் தெளிவாக அறிந்து கூறுவது உட்கொள்ளத்தக்கது.

4.4. தொல்காப்பியர் மொழிப் பொருளமைப்பு காலந்தோறும் மாறுகிறது என்பதையும் உணர்ந்திருந்தார் என்பது மேலே குறிப்பிட்ட

இன்பமும் பொருளும் அறனும் என்றாங்கு
அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை மருங்கின்
காமக் கூட்டம் காணுங் காலை
மறையோர் தேஎத்து மன்றல் எட்டனுள்
துறையமை நல்யாழ்த்துணைமையோர் இயல்பே
(தொல்.பொருள்.89)

என்ற களவியல் நூற்பாவினால் புலனாகும்.

வீரயுகப் பொருண்மையாகிய காதலும், போரும் அவற்றோடு ஒத்த செய்திகளும் பழந்தமிழ்ப் பொருண்மையமைப்பில் அகமும் புறமுமாகப் பிரிந்து அகம் இருவகையாகக் களவு, கற்பெனச் சிறப்புற்று, தமிழர் வாழ்க்கையிலும் (வழக்கிலும்) பழந்தமிழ் இலக்கியத்திலும் (செய்யுளிலும்) பெருஞ்சிறப்புப் பெற்று வழங்கிய மொழிப் பொருண்மை யமைப்பாகும். ஆயினும் அறம், பொருள், இன்பம் என்ற மூன்றாகவும், அவற்றுடன் வீட்டைக் கூட்டி நான்காகவும் கொண்டு அவற்றை உறுதிப் பொருள்களாக வகுத்தமை, அவ்வடிப்படையில் திருக்குறள் போன்ற நீதிநூல்கள் தோன்றியமை சங்கம் மருவிய பின் பழந்தமிழ்க் காலத்துக்கும், இடைக்காலத்துக்கும் உரியவை. சங்கநூல்கள் பெரும்பான்மையாகவும் அகப்பொருள் பற்றிப் பேசி, அவற்றுள் மிகச் சிலவே புறப்பொருள் பற்றிப் பேசி, புறப் பொருளுள்ளும் பெரும்பான்மையும் வீரமும், பாடாண்செய்தியும் பேசப்பட்டு அறம் வாழ்க்கை நிலையாமை போன்ற தத்துவங்கள் சிறுபான்மையே பேசப்படுவது தொல்காப்பியர் காட்டும் பொருளமைதியுடன் முற்றும் ஒத்து விளங்குகிறது. வீரயுகக் காலம் மாறி உறுதிப் பொருள் பற்றிய சிந்தனை சிறப்புற்ற சங்கம் மருவிய பதினெண்கீழ்க்கணக்கு நூல்களுக்கு அடிப்படையாய் அமைந்த காலத்தின் தோற்றுவாய் தொல்காப்பியர்

காலத்திலேயே நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும். இயற்கையாய் நிகழும் வாழ்க்கையைப் பாகுபடுத்தி அகமும், புறமும் எனக்கண்ட பழந்தமிழ்க் காலநிலை மாறி, வாழ்க்கை எவ்வாறு வாழப்பட வேண்டும் எனக் குறிக்கோள் வகுத்து, அவற்றை உறுதிப் பொருள்களாய் அறம், பொருள், இன்பமாய் வகுத்த சிந்தனை துவங்கிய இடைப்பட்ட காலத்தின் தாக்கமே இந்நூற்பா. உறுதிப்பொருள்களுக்குப் புறம்பானதல்ல பழந்தமிழ்க் காதல் வாழ்க்கை; அவற்றுள் இன்பத்தின் பாற்பட்டது என்பதை வலியுறுத்தவே, இந்நூற்பா தொல்காப்பியரால் கூறப்பட்டிருக்க வேண்டும். தமிழ் பேசும் மக்களின் உலக நோக்கில் (world view) நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும் மாற்றத்தையும் அதன் காரணமாக மொழிப் பொருண்மையமைப்பில் நிகழத் துவங்கியுள்ள மாற்றத்தையும் இந்நூற்பா தெளிவாகக் காட்டுகிறது. உரையாசிரியர்களின் விளக்கமும் இதைத் தெளிவுப்படுத்துகிறது. இளம்பூரணர் (தொல். பொருள் இளம்பூரணர் உரை. பக்.159-160).

"இனி இவ்வைந்திணையும் இன்பமும் பொருளும் அறனும் ஆயினவாறு என்னை எனின் புணர்தல் முதலாய ஐந்து பொருளும் இன்பம் தருதலின் இன்பமாயின. முல்லை முதலாகிய ஐந்திணைக்கும் உறுப்பாகிய நிலமும், காலமும், கருப்பொருளும் இவற்றின் புறத்ததாகிய வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை, தும்பை என்பனவும் வாகையுள் ஒரு கூறும் பொருளாகலான், இவ்வொழுக்கங்கள் அறத்தின் வழி நிகழ்தலானும், பாலையாகிய வாகைப் படலத்துள் அறநிலை கூறுதலானும் இவை அறமாயின". உரையாசிரியர் காலத்து, பொருளமைதி முற்றிலும் மாறி அறம், பொருள், இன்பம் என்ற பாகுபாடு நிலைபெற்று விட்டமையின் அவற்றுள் அகப்புறச் செய்திகளை அமைத்துக் காட்ட வேண்டிய கட்டாயம் ஏற்பட்டு விட்டமையை இது காட்டுகிறது. அதனாலேயே நச்சினார்க்கினியர் மேலே (4.2) கூறியபடிப் பொருளதிகாரத்தின் அதிகார முறைமையை விளக்கும் பொழுதே அறம், பொருள், இன்பம் வீட்டினுள் அகப்புறப் பாகுபாடுகளை அமைத்துக் காட்டுகிறார்.

4.5 இனி, பொருளதிகாரத்தில் பேசப்படும் பொருண்மை செய்யுள் எனப்படும் இலக்கியப் பொருண்மை மட்டுமல்ல. வழக்கும் செய்யுளுமாயமைந்த மொழி முழுமையின் பொருண்மையமைப்பே என்பதற்குத் தொல்காப்பியரின் கூற்றுகளே ஆதாரமாய் அமைகின்றன.

உயர்ந்தோர்கிளவி வழக்கொடு புணர்தலின்
வழக்குவழிப்படுதல் செய்யுட்குக்கடனே (தொல்.பொருள்:213)

அறக்கழி வுடையனபொருட்பயன் வரினே
வழக்கென வழங்கலும் பழித்ததென்ப (தொல்.பொருள்:214)

நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல்சான்ற புலனெறி வழக்கம் (தொல்.பொருள்:561)

என்று கூறுவன எழுத்திலக்கணம், சொல்லிலக்கணம் போல பொருளிலக்கணமும் வழக்கும் செய்யுளுமாயமைந்த மொழி முழுமைக்குமே தொல்காப்பியரால் செய்யப்பட்டது என்பதை வலியுறுத்துகின்றன. பின், உவமையியல், மரபியல்களிலும் தொல்காப்பியர் வழக்கு பற்றிப் பேசுகிறார்.

உவமப் பொருளை உணரும் காலை
மருவிய மரபின் வழக்கொடு வருமே (தொல்.பொருள்:292)

குரங்கினுள் ஏற்றைக் கடுவன் என்றலும்
மரம்பயில் கூகையைக் கோட்டான் என்றலும்.....
முடியவந்த வழக்கின் உண்மையின்
கடியலாகாக் கடனறிந்தோர்க்கே (தொல்.பொருள்:613)

வழக்கெனப் படுவது உயர்ந்தோர் மேற்றே
நிகழ்ச்சி அவர்கட் டாகலான (தொல்.பொருள்:638)

இங்கே வழக்கை உயர்ந்தோர்க்குரியது என்பது இழிவழக்கை (substandard) நீக்கி, தகை வழக்கை (standard) உட்கொள்வதற்காகவே. எனவே, அகத்திணை முதல் பொருளியல் வரையிலான ஐந்து இயல்களில் பேசப்பட்டது வழக்குக்கும் செய்யுளுக்கும் உரிய பழந்தமிழ் மொழிப் பொருண்மை அமைப்பே. இலக்கியத்தின் பாடுபொருள் மட்டுமல்ல. மேலும், தொல்காப்பியர் இவ்வியல்களில் பேசும் வேறுசில உலகியல் மரபுச் செய்திகள் தொல்காப்பியர் பொருளதிகாரத்தில் பேசுவது இலக்கியப் பாடுபொருள் அல்ல என்பதை வலியுறுத்தும்

எண்ணரும் பாசறைப் பெண்ணொடும் புணரார்
(தொல்.பொருள்:173)

புறத்தோர் ஆங்கண் புணர்வ தாகும் (தொல்.பொருள்:174)

பூப்பின் புறப்பாடு ஈராறுநாளும்
நீத்தகன்று உறையார் என்மனார் புலவர்
பரத்தையிற் பிரிந்த காலை யான (தொல்.பொருள்:185)

வேண்டிய கல்வி யாண்டு மூன்று இறவாது
(தொல்.பொருள்:186)

வேந்துறு தொழிலே யாண்டினது அகமே
(தொல்.பொருள்:187)

யாறும் குளனும் காவும் ஆடி
பதிஇகந்து நுகர்தலும் உரிய என்ப (தொல்.பொருள்:189)

காமம் சான்ற கடைக்கோட் காலை
ஏமம் சான்ற மக்களோடு துவன்றி
அறம்புரி சுற்றமொடு கிழவனும் கிழத்தியும்
சிறந்தது பயிற்றல் இறந்ததன் பயனே (தொல்.பொருள்:190)

மொழிக்கும் பண்பாட்டுக்கும் இடையிலான உறவை மானுடவியல் மொழியியலார் (Anthropological linguists) ஒரு மொழியின் உலக நோக்கு (world-view) என்று பேசுவர் (Greenberg, 1963 (1954:17/18). மேற்கூறிய கருத்துக்கள் தமிழ்ப் பண்பாட்டடிப்படையில் மொழியில் பிரதிபலிக்கும் உலக நோக்கையே காட்டுவன.

4.6 இனி, பொருளதிகாரத்தில் மெய்ப்பாட்டியல், செய்யுளியல், மரபியல் செய்திகளின் இடம் என்ன என்று காண வேண்டும். அவற்றுள் மெய்ப்பாட்டியல் பேசுவது செய்யுளின் உணர்ச்சிக் கூறுகள் (poetic sentiments) பற்றிய ரசக்கோட்பாடு மட்டுமல்ல. நகை, அழுகை, இளிவரல், மருட்கை, அச்சம், பெருமிதம், வெகுளி, உவகை என்ற எட்டு வகை மெய்ப்பாடுகள் பேசப்படுவது பதினொரு நூற்பாக்களில் இருபத்திரண்டு வரிகளிலேயே. மிகுந்த 16 நூற்பாக்களில் அறுபத்தெட்டு வரிகளில் பேசப்படுவன வேறு பல மெய்ப்பாடுகளாம். அவை, உடைமை, இன்புறல், நடுநிலை, அருளல், தன்மை, அடக்கம் போன்ற பல்வகை நுண்ணுணர்வுகளும், புகுமுகம் புரிதல், பொறிநுதல் வியர்த்தல், நகுநய மறைத்தல், கூழை விரித்தல், காதொன்று களைதல் போன்ற செய்கைகளும், இன்பத்தை வெறுத்தல், துன்பத்துப் புலம்பல் (267) போன்ற மன நிலைகளும் பேசப்படுகின்றன. இவை மேல் ஐந்தியல்களில் பேசப்பட்ட அகமும் புறமுமாகிய பொருண்மையின் உணர்ச்சிக் கூறுகளும், செய்கைக் கூறுகளுமாகும். இவற்றுள் பெரும்பாலானவை அகம், புறம் இரண்டிற்கும் உரியவை. சில அகத்திற்கே உரியவை (தொல்.பொருள்:267). இவை அனைத்தும் முதல், கரு, உரி என ஐந்தியல்களில் விரித்த மொழிப் பொருண்மையோடு தொடர்புடைய ஆனால் அவற்றுள் அடங்காத பொருண்மைக் கூறுகள்.

“மேலை ஒத்துக்களுள் கூறப்படும் ஒழுகலாற்றுக்கும் ‘காட்டலாகப் பொருள்’ (தொல்.பொருள்: 243) என்பவற்றிற்கும் எல்லாம் பொதுவாகிய மனக்குறிப்பு இவையாதலின் இவற்றை வேறு கொண்டு ஓரினமாக்கி மெய்ப்பாட்டியலென வேறோர் ஒத்தாக வைத்தமை யானே எல்லாவற்றோடும் இயைபுடைத்து” (தொல். பொருள்: பேரா.1) என்று பேராசிரியர் தொடர்புபடுத்திக் கூறுவது உட்கொள்ளத்தக்கது.

இவ்வியலில் பேசப்படுபவை மேலே ஐந்து இயல்களில் பேசப்பட்ட அகமும் புறமுமான பொருண்மைக்குத் தொடர்புடைய மன-உடலியல் (Psycho-physical) நிகழ்வுகள். இவையும் சொற்களால் குறிக்கப்படுதலின் பொருண்மைக்கு உரியவை ஆகின்றன. அகத்திற்கும் புறத்திற்கும் உரிய அடிப்படைச் செய்தியான முதல் கரு, உரியுள் அடங்காமையால் வேறுபடுத்திக் கூறப்பட்டன.

இங்கு, மேலே (2.1) எடுத்துக்காட்டப்பட்ட பைக் என்ற மொழியியல் அறிஞரின் "மொழி மானிட ஒழுகலாற்றின் (behaviour) ஒரு பகுதி; மொழியும், மொழிதவிர்த்த மற்ற ஒழுகலாற்றின் கூறுகளும் ஓர் ஒருங்கிணைந்த முழுமையான அமைப்புடையவை; அவற்றைத் தனித்தனி அமைப்புடையவைகளாகப் பிரித்துக் காணாது முழுமையாய் ஆராய வேண்டும்; அவ்வாறு ஆராய்வதற்குரிய ஒரு கொள்கையும் ஆய்வு முறையும் வகுக்கப்பட வேண்டும். இக்கண்ணோட்டத்தில் மானுடர்களின் (எல்லா உளவியல் நிகழ்ச்சிகளும்) அமைப்பொழுங்குடைய உணர்ச்சிகளுக்கான எல்லா எதிர் வினைகளும் எல்லாவகையான எண்ணங்களும் உணர்ச்சிகளுங்கூட மானுட நடவடிக்கைகளின் பகுதிகளாகக் கருதப்பட வேண்டும்" (Pike, 1967 26-32) என்ற கூற்று ஒத்து நோக்கத்தக்கது. அகமும் புறமுமாயமைந்த மற்ற ஒழுகலாற்றுக் கூறுகள் பெரும்பான்மையும் தலைவன், தலைவி, தோழி, நற்றாய், செவிலி, கண்டோர், அரசன், புலவர், வீரன், மக்கள் போன்றோரின் கூற்றுக்களாய் வருவன. அவ்வாறு கூற்றுகளாய் வராமல் உணர்ச்சிக் கூறுகளாகவும், செய்கைக் கூறுகளாகவும் வருவன இவ்வியலில் கூறப்பட்டுள்ள மெய்ப்பாடுகள்.

4.7 அடுத்து, உவமவியல் ஆராய்வது தொல்காப்பியர் கண்ணோட்டத்தில் உவமை என்னும் இலக்கியத்திற்கு அழகு சேர்க்கும் அணிஅல்ல. மொழிப் பொருண்மையை உணர்த்துவதற்குப் பயன்படும் ஒரு கருவியே, என்பது உவமை முதல் முதலில் அகத்திணையியலில் பேசப்பட்டு வரையறுக்கப்படுவதிலிருந்தே புலனாகும். 'திணை' உணர்த்தும் பொருளை உணரும் வகைகள் உள்ளுறை உவமத்தின் மூலமாகவோ மற்ற உவமத்தின் மூலமாகவோ நிகழும், (தொல்.பொருள்:49)

'உள்ளுறை உவமம் தெய்வமொழிந்த மற்ற கருப்பொருள்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு தோன்றும்' (தொல்.பொருள்:50)

'புலப்படக்கூறும் இவ்வுவமத்தோடுபுலப்படக்கூறாத பொருள் ஒத்துமுடிவதாக என்று உட்கொண்டு கூறப்படுவதாகும் உள்ளுறை உவமம்' (தொல்.பொருள்:51)

“மற்ற உவமத்தின் மூலம் பொருள் தானாகவே உணரப்படும் இயல்புடையது” (தொல்.பொருள்:52) எனத் தொல்காப்பியர் கூறுபவற்றிலிருந்து பொருளுணர்த்துவதற்குக் கருவியாகப் பயன்படுவதே உவமம்; அவ்வடிப்படையிலேயே உவமம் தொல்காப்பியரால் பேசப்படுகிறது என்பது தெளிவாகிறது. மேலும் உவமவியலில் உவமத்தின் இயல்பு, உவமச் சொற்கள் ஆகியவற்றைப் பேசிய பின்னர் உவமத்திற்குப் பொருண்மையோடு உள்ள தொடர்பைக் கூறுகிறார். (தொல்.பொருள்:291) இதனைப் பேராசிரியர் கூறுவதன் மூலம் அறியலாம்.

“மற்று அகம்புறம் என்பனவற்றுள் இஃது என்ன பொருள் எனப்படுமோவெனின் அவ்விரண்டும் எனப்படும், மெய்ப்பாடு போல என்பது; என்னை

உவமப் பொருளின் உற்றது உணரும்
தெளி மருங்குளவே திறத்தியலான (தொல்.பொருள்:291)

என மேல் வருகின்றதாகலின் மற்றிருதிணைப் பொருளும் உவமம் பற்றி வழக்கினுள் அறியப்படுதலானும் உவமம் பற்றியும் பொருள் கூறுகின்றான் என்பது. மேல் அகத்திணையியலுள் (49) உவமத்தினை இரண்டாக்கி ஓதினான், உள்ளுறை உவமம், ஏனை உவமம் என. இவ்விரண்டினையும் ஈண்டு விரித்துக் கூறுகின்றவாறு. அவற்றுள் ஈண்டு ஏனை உவமத்தினை முற்கூறினான். அஃது அகத்திணைக்கே சிறந்ததன்றாயினும் யாப்புடைமை நோக்கி உலக வழக்கினும் செய்யுள் வழக்கினும் வருமாதலானும் என்பது.” (தொல்.பொருள்: பேரா 57)

இதுவன்றி, பின்வரும் நூற்பாக்களில் உவமை யார் யார் கூற்றினுள் வரும் எனக் கூறுவதும், அவர் கூற்றுள் எவ்வாறு வரும் எனக் கூறுவதும், எவ்வகைப் பொருள் தோன்றும் என்று கூறுவதும் உவமை பொருளை விளக்குவதற்கு உரிய கருவியே என்பதைக் காட்டும்

கிளவி சொல்லின் அவளறி கிளவி (தொல்.பொருள்:297)

தோழிக் காயின் நிலம் பெயர்ந்து உரையாது (தொல்.பொருள்:298)

கிழவோற்காயின் உரனொடு கிளக்கும் (தொல்.பொருள்:299)

ஏனோர்க்கெல்லாம் இடம்வரை வின்றே (தொல்.பொருள்:300)

இனிதுறு கிளவியும் துனியுறுகிளவியும்
உவம மருங்கில் தோன்றும் என்ப (தொல்.பொருள்:301)

கிழவோட்குரிமை ஈரிடத்துரித்தே (தொல்.பொருள்:302)

எனவே உவமவியலின் இடம் தொல்காப்பியத்தில் மொழிப் பொருண்மைக்குரியதே தவிர இலக்கியத்திற்கு அணி செய்வதல்ல என்பது தெளிவாகும்.

4.8 முற்றிலும் இலக்கியக் கோட்பாடு பற்றிப் பேசும் பகுதி தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தில் செய்யுள் இயலாகும். இங்கே தொல்காப்பியரால் செய்யுள் என்ற சொல் இயல்பாய் வழங்கும் வழக்காகிய பேச்சினின்றும் வேறுபட்டு எண்ணி யாக்கப்படும் அல்லது செய்யப்படும் அனைத்து மொழி வடிவங்களையும் குறிக்கப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. அதனாலேயே பாட்டுமட்டுமின்றி உரை, நூல், வாய்மொழி, பிசி, அங்கதம், முதுசொல் போன்றவையும் செய்யுளாகக் கொள்ளப்பட்டு யாப்பு உடையனவாகக் கூறப்படுகின்றன. (தொல்.பொருள்:384) இவற்றுள் நூல் தவிர மற்றவற்றை இலக்கிய வடிவங்களாகக் கொள்ளலாமாகையால் செய்யுளியல் இலக்கியக் கோட்பாடு பற்றிப் பேசுவதாகக் கொள்வது பொருத்தமாகும். பேராசிரியர் தெ.பொ.மீனாட்சிசுந்தரனார் அவர்களும் “தொல்காப்பியரின் இலக்கியக் கொள்கை” (1969) என்ற தம் கட்டுரையில் செய்யுளியல் செய்திகளையே ஆராய்கிறார்.

முனைவர் இராம. பெரியகருப்பன் அவர்கள் தன் ‘ஒப்பிலக்கிய அறிமுகம்’ (ப.148) என்ற நூலில் பாட்டு, உரை, நூல், வாய்மொழி போன்றவை இலக்கிய வகை என்று கூறுகிறார். அவர் தன்னுடைய சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு என்னும் நூலில் ‘செய்யுளியல்’ என்ற பெயர் பிற்கால யாப்பிலக்கண நூல்கள் போலாது ‘இலக்கிய இயல்’ என்ற பொருட்பரப்புடையதாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது (ப.92) என்று கூறுகிறார். முனைவர் நா.பாலகிருட்டிணன் ‘தொல்காப்பியப் பொருளதிகார வழி நற்றிணை ஓர் ஆய்வு’ என்ற தம் நூலில் தொல்காப்பியர் செய்யுளியலில் அவர் காலத்திலும் அவர் காலத்திற்கு முன்பும் நிலவிய பல்வேறு இலக்கிய வகைகளையும், அவற்றின் இலக்கணங்களையும் இலக்கியத்தில் அமைய வேண்டிய வடிவம், பாடுபொருள் ஆகியன பற்றிய உறுப்புகளையும் எடுத்துக் கூறி விளக்குகிறார் (ப.2) என்று கூறுகிறார்.

செய்யுளின் உறுப்புகளாகக் கூறப்படும் 34, அவற்றின் விரிவான இலக்கணம் ஒவ்வொன்றின் வகைப்பாடு, விளக்கம் போன்ற செய்யுளியற் செய்திகளை முழுமையாக நோக்கும் பொழுது அது இலக்கியத்தை உள்ளிட்ட வழக்கினின்று வேறாகிய, யாக்கப்படும் மொழிப்பயன்பாட்டு வகைகளின் இலக்கணம் கூறுவது என்பது புலனாகும். பிற்கால யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை போன்ற யாப்பியல் நூல்கள் போல் செய்யுளின் வடிவம் பற்றிய மாத்திரை,

எழுத்து, அசை, சீர், தளை, அடி, தொடை, பா போன்ற உறுப்புகள் பற்றி மட்டும் அல்லாமல் திணை, கைகோள், கூற்றுவகை, கேட்போர், களன், காலம், பயன், மெய்ப்பாடு, எச்சம், முன்னம், பொருள் போன்ற பொருள் பற்றிய உறுப்புகளையும் வண்ணம், வனப்பு, அம்மை, அழகு, தொன்மை, தோல் போன்ற வடிவும் பொருளும் பற்றிய உறுப்புகளையும் பற்றித் தொல்காப்பியர் பேசுவது அவர் செய்யுட்கோட்பாடு வேறானது என்பதைப் புலப்படுத்தும். இன்றைய மொழியியலார் ஒரு மொழியின் வாக்கியத்தின் வரைவிலக்கணமென்பது அம்மொழியின் தொடரி-லக்கணம் முழுமையுமே என்று கூறுவதுபோல் செய்யுளின் இலக்கணமாகச் செய்யுள் பற்றிய அனைத்துச் செய்திகளையும் அதன் உறுப்புகளாகப் பேசியதன் மூலம் விளக்குகிறார். மேல் கூறியதுபோல இலக்கிய வகைகளும் இங்கே பேசப்பட்டு விடுகின்றன.

செய்யுளியல் இலக்கியக்கோட்பாடு பேசும் இயல் என்று கூறினால் மொழிப் பொருண்மைபற்றிப் பேசும் அதிகாரமாக இதுவரை ஆராயப்பட்ட பொருளதிகாரத்தில் அதன் இடம் என்ன? இவ்வதிகார அமைப்புத் தருக்க முறையில் இவ்வியல் எவ்வாறு பொருந்துகிறது, என்ற வினாக்கள் எழுவது இயல்பே. வழக்கும் செய்யுளுமாய் வழங்கும் மொழியின் எழுத்தமைப்பும் தொடரமைப்புமாகிய வடிவமைப்பு பற்றிய செய்திகள் எழுத்து, சொல் ஆகிய இரு அதிகாரங்களில் பேசப்பட்டன. அவ்வடிவமைப்பில் செய்யுளுக்கே உரிய விதிகளும் அங்கே பேசப்பட்டன. ஆனால், செய்யுள் என்ற இன்னொரு மொழிப் பயன்பாட்டுக் களத்தின் வடிவமைப்புக் கூறுகளும் அதன் பொருளடிப்படையிலான கூறுகளும் அதன் வகைகளும் பேசப்படவில்லை. அதற்குரிய இடம் எழுத்து, சொல், பொருள் ஆகிய மூன்றன் அமைப்புக் கூறுகள் பெரிதும் பேசப்பட்டபின் வழக்கிற்கும் செய்யுளுக்குமுரிய மொழிமரபுச் செய்திகளைப் பேசுவதற்கு முன் உள்ள இடமே. பேராசிரியர் கூறும் அதிகாரமுறைமையும் இத்தொடர்பினை விளக்கும். “மேல் பாயிரத்துள் வழக்கும், செய்யுளும் ஆயிரு முதலின், எழுத்தும், சொல்லும் பொருளும் ஆராய்வல் என்று புகுந்தமையால் எழுத்தினும் சொல்லினும் வழக்கிற்கும், செய்யுட்கும் வேண்டுவன விராய்க்கூறிப் பொருளதிகாரத்துள்ளும் இதுகாறும் பெரும்பான்மையும் வழக்கிற்கு வேண்டுவனவே கூறி வந்தான், அப்பொருள் பற்றிச் செய்யுள் கூறுமாதலின் இவ்வதிகாரத்துள் செய்யுள் இலக்கணமெல்லாம் தொகுத்துக் கூறுகின்றது இவ்வோத்து என்பது. எனவே முற்கூறிய எழுவகை ஓத்தும் வழக்கிற்கும், செய்யுளுக்கும் பொது என்பதூஉம் இது செய்யுட்கே உரித்து என்பதூஉம் பெற்றாம்” (தொல்.பொருள்: பேரா.ப.111-112). மரபியற் செய்திகளும் மொழிப் பொருண்மை பற்றிய செய்திகளே எனினும் அச்செய்திகள் மேல் ஏழு அதிகாரங்களில் கூறிய

செய்திகளினின்றும் வேறுபட்டன. ஆகையால் தனியாக இறுதியியலில் கூறப்பட்டது. அதன் தன்மையை அடுத்துக் (4.9) காணலாம்.

திணை, கைகோள், கூற்றுவகை, கேட்போர் பற்றிய செய்திகள் அகத்திணை இயல் முதலாகப் பொருளியல் வரை உள்ள ஐந்து இயல்களில் பேசப்பட்டவை. அவற்றை இங்கு மீண்டும் செய்யுள் உறுப்பாக, களன், காலம், பயன், மெய்ப்பாடு, எச்சம், முன்னம், பொருள் ஆகியவற்றோடு கூட்டிக் கூறி, அவற்றிற்குச் சுருக்கமாக இலக்கணம் கூறுவது உட்கொள்ளத்தக்கது. முதல் ஐந்து இயல்களில் பேசப்பட்ட நோக்கம் மொழிப்பொருண்மையின் அடிப்படையிலானது. இங்கே பேசப்படுவது செய்யுளெனப்படும் இலக்கியத்தை முழுமையாக நோக்கி அதன் பொருளுறுப்புகளாக, பொருளமைப்பாக (content structure) அவற்றை வகைப்படுத்துவதாகும். அதனாலேயே இரண்டிடங்களில் பேசப்படுகின்றன.

அடுத்து, தொல்காப்பியர் பொருள் என்ற ஒன்றைச் செய்யுள் உறுப்புகளுள் ஒன்றாகக் கூறுவதும், அதற்குக் கூறும் இலக்கணமும் கூர்ந்து ஆராய்தற்குரியன. அவ்விலக்கணம் கூறும் நூற்பாவும் அதற்குப் பேராசிரியர் கூறும் உரையும் பின்வருமாறு:

இன்பமும் இடும்பையும் புணர்வும் பிரிவும்
ஒழுக்கமும் என்றிவை இழுக்கு நெறியின்றி
இதுவாகு இத்திணைக்கு உரிப்பொருள் என்னாது
பொதுவாய் நிற்றல் பொருள்வகை என்ப(தொல்.பொருள்.591)

"இன்பமும், துன்பமும், புணர்வும், பிரிவும் ஒழுக்கமும்
எனப்பட்ட இவை இழுக்காதவாற்றான், இத்திணைக்கு
இதுபொருள் என்று ஆசிரியன் ஓதிய உரிப்பொருள் அன்றி
அவற்றிற்கெல்லாம் பொதுவாகப் புலவனாற் செய்யப்படுவது
பொருட்கூறு எனப்படும்" (தொல்.பொருள்:பேரா.ப.416)

இந்நூற்பாவும், செய்யுளியலில் பேசுவது இலக்கியக் கோட்பாடே; முதல் ஐந்தியல்களில் பேசப்பட்டது வழக்கிற்கும் செய்யுளுக்கும் பொதுவான மொழிப் பொருண்மையமைப்பே என்பதைத் தெளிவுறுத்துகிறது. எழுத்ததிகாரத்திலும் சொல்லதிகாரத்திலும் வழக்கிற்கும் செய்யுளுக்குமுரிய பொதுவான விதிகளைப் பெரும்பான்மையும் கூறி, செய்யுட்கே உரியனவாகச் சில விதிகள் (எழுத்து 20, 216 சொல் 18,39 போன்றன) கூறுவது போல, முதல் ஐந்து இயல்களிலும் வழக்கிற்கும், செய்யுளுக்கும் உரிய பொருண்மை-யமைப்பைத் திணை, முதல், கரு, உரி போன்றனவாக வகுத்துக் கூறினார். ஆனால், இலக்கியம் செய்வோர் இவ்வமைப்புக்

கட்டுப்பாட்டை மீறியும் அவற்றினின்று வேறுபட்டும் செய்யுள் செய்வார். ஆதலால், அவ்வமைப்பு முறையில் அடங்காத பொதுவான பொருளை இங்கே இலக்கியம் அல்லது செய்யுளின் சிறப்பியல்பாய் விளக்குகிறார். எனவே, மேல் ஐந்தியலில் பேசப்பட்ட செய்திகள் இலக்கியத்திற்கு மட்டும் உரியவை அல்ல என்பதும் அங்கே அவை ஆராயப்பட்டது இலக்கியக் கோட்பாட்டுக் கண்ணோட்டத்தில் அல்லவென்பதும் தெளிவாகும். இந்நூற்பா தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரச் செய்யுளியற் கோட்பாட்டைப் புரிந்து கொள்வதற்கு இன்றியமையாத நூற்பாவாகத் தோன்றுகிறது. இந்நூற்பாவில் பயன்படுத்தப்படும் சொற்களும், பேராசிரியர் உரையும், மேற்கூறிய கருத்தை வலிமைப்படுத்துகின்றன. குறிஞ்சி, முல்லை, பாலை, மருதம், நெய்தல் போன்ற திணைகளையும் அவற்றிற்குரிய உரிப்பொருளாகப் புணர்தல், இருத்தல், பிரிதல், ஊடல், இரங்கல் போன்றவற்றையும், முறைப்படுத்தி அகத்திணை இயலிலும் பின் களவு, கற்பு எனக் கைகோள்களை இரு இயல்களிலும் வகுத்த தொல்காப்பியர் அக்கலைச் சொற்களைப் பயன்படுத்தாது இன்பம், இடும்பை, புணர்வு, பிரிவு எனப் பொதுச் சொற்களைப் பயன்படுத்துவதும் மீண்டும் பொதுவாய் நிற்றல் என்று கூறுவதும் அந்தப் பொருண்மையமைப்பை வேறு கண்ணோட்டத்தில் பார்க்கிறார் என்பதையே காட்டுகிறது. அது, செய்யுள் அல்லது இலக்கியக் கண்ணோட்டம். இலக்கிய ஆசிரியரின் மொழி மரபை மீறும் உரிமையைக் காட்டும் கண்ணோட்டம் (poetic licence). எனவே, இலக்கியக் கோட்பாடுபற்றிப் பேசுவது பொருளதிகாரத்தில் செய்யுளியல் மட்டுமே. மற்ற இயல்கள் மொழிப் பொருண்மையமைப்புப் பேசுவனவே என்பது வலியுறுகிறது.

4.9 அடுத்ததாக மரபியலில் பேசப்படும் செய்திகளின் பொருத்தம் ஆராய்வதற்குரியது. இங்கே மொழியமைப்பின் ஒரு முக்கிய இயல்பு கருதப்பட வேண்டும். மொழியின், எழுத்து, சொல், தொடர், பொருள் போன்ற எந்நிலையிலும் இருவகை உறவுகள் உள்ளன. ஒன்று அடுக்கு நிலை (paradigmatic) உறவு. மற்றொன்று தொடர்நிலை (syntagmatic) உறவு. அடுக்கு நிலை என்பது ஒரே சூழலில் வரக்கூடிய எழுத்து, உருபன், சொல் போன்ற பல்வகை அலகுகளிடையே (units) உள்ள வேற்றுநிலை (contrastive) உறவு. இவ்வடிப்படையில் ஒரு மொழியில் ஒலியன்கள் (phonemes) அல்லது எழுத்துகள், உருபன்கள் (morphemes) போன்றவை கண்டறியப்படும். உயிரும் மெய்யுமான எழுத்துக்கள், வேற்றுமை உருபுகள், பால்காட்டும் விகுதிகள், கால இடைநிலைகள், வினை, பெயர் போன்ற சொற்கள் இவ்வாறு கண்டறியப்படும். இவ்வலகுகள் ஒன்றையடுத்து ஒன்று சொல் அல்லது வாக்கியத்தின் பகுதியாக வருவது தொடர் நிலை உறவாகும். எழுத்துக்கள் நிலையில்

வரும் மெய் மயக்கம், சொல் நிலையில் வினையடியை அடுத்துக் கால இடைநிலை, எண் பால் காட்டும் விகுதிகள், பெயரை அடுத்துச் சாரியை, வேற்றுமை உருபு போன்றவை வருவது, வாக்கியத்தில் எழுவாய், செயப்படுபொருள், பிறவேற்றுமைத் தொடர்கள், பயனிலை வருவதும் அவற்றிலுள்ள கட்டுப்பாடுகளும் தொடர்நிலை உறவுகளாகும். ஆனால் இவ்வனைத்தும் வடிவமைப்பு(formal or expression structure)க்கு உரியவை. பொருளமைப்பிலும் சொற்களுக்கு இடையே உள்ள அத்தகு அடுக்கு நிலையும் தொடர்நிலையும் உண்டு.

எடுத்துக்காட்டாக,

இது சிவப்பு நிறச் சட்டை

என்ற வாக்கியத்தில் உள்ள சிவப்பு என்ற வண்ணச் சொல் மற்ற **பச்சை, கருப்பு, நீலம், ஊதா, மஞ்சள், பழுப்பு** போன்ற வண்ணச் சொற்களுடன் அடுக்குநிலை உறவில் உள்ளது. இவ்வண்ணச் சொற்கள் அனைத்தும் ஒரு பொருட்களத்திற்குரியன (semantic field). அவ்வாறே,

இது ஓர் உயரமான மரம்

என்ற வாக்கியத்தில் உயரம் என்ற சொல் குட்டை என்ற எதிர்ச் சொல்லுடன் அடுக்கு நிலையில் வேறுபடும். நல்ல - கெட்ட, உயர்ந்த-தாழ்ந்த, ஆண் - பெண், இரவு - பகல் போன்ற எதிர்ச்சொற்கள் போன்றவையும் இவ்வடுக்கு நிலையில் வேறுபடும் சொல் தொகுதிகள். மொழிகளின் பொருளமைப்பு அடுக்கு நிலையில் இவ்வாறு பல்வகைத் தொகுதிகளை உடையது. இனி,

ஞாயிறு காலையில் கிழக்கே தோன்றும்

என்ற வாக்கியத்தில் உள்ள ஞாயிறு, காலை, கிழக்கு, தோன்றும் போன்ற சொற்கள் தொடர்நிலையில் பொருள் உறவு உடையவை.

ஞாயிறு மாலையில் மேற்கே மறையும்

என்ற வாக்கியத்துடன் ஒப்பிடும் போது இப்பொருள் நிலைத் தொடர் உறவின் சிறப்பு புலப்படும். இவ்வமைப்பை மாற்றினால் பிழையான வாக்கியங்கள் தோன்றும்.

ஞாயிறு காலையில் மேற்கே தோன்றும்
ஞாயிறு காலையில் கிழக்கே மறையும்
ஞாயிறு மாலையில் கிழக்கே தோன்றும்
ஞாயிறு மாலையில் மேற்கே தோன்றும்

போன்ற தொடர்கள் இலக்கணப்பிழையற்ற அல்லது வடிவமைப்பில் சரியான வாக்கியங்கள். ஆயினும் பொருள்நிலையில் பிழையான வாக்கியங்கள். இதற்குக் காரணம் தொடர் நிலையில் சொற்கள் சரியாக வராமையே. மொழியின் பொருளமைப்புப் பற்றிப் பேசும் பொழுது இத்தகு அடுக்கு நிலை, தொடர் நிலை அடிப்படையிலான செய்திகள் பேசப்பட்டாலேயே மொழியமைப்பு பற்றிய ஆய்வு முழுமை அடையும். தொல்காப்பியர் பொருளதிகாரத்தில் முதல் ஐந்து இயல்களில் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், பாலை,. நெய்தல் போன்ற திணைகள், புணர்தல், பிரிதல், இரங்கல், இருத்தல், ஊடல் போன்ற உரிப்பொருள்கள், தோழிகூற்று தலைவன் கூற்று போன்ற செய்திகளில் எல்லாம் பேசுவது அடுக்கு நிலையில் வண்ணச் சொற்கள், எதிர்ச்சொற்கள் போன்று அமைந்த அமைப்பொழுங்குகளே (systems), சொற்களிடையே உள்ள பொருண்மை அடிப்படையிலான தொடர்நிலை உறவு இரு வகையானது. ஒரு வகை உலகப் பொருண்மையின் மாறாத இயல்பின் அடிப்படையிலானது. ஞாயிறு காலையில் கிழக்கில் தான் தோன்றும், மாலையில் மேற்கே தான் மறையும்; எனவே, மொழி பேசுவோர் இயல்பாய் அமைத்துப் பயன்படுத்துபவை. வேறு சில தொடர்நிலைப் பொருண்மைக் கட்டுப்பாடுகள் உலகப் பொருண்மை அடிப்படையிலன்றி அவ்வம்மொழியின் தனிச் சொற்களின் சிறப்புப் பொருட் கூறுகளாக அமைபவை. நான் மேலே கூறியது போல மொழிக்கு மொழி மட்டுமன்றி, ஒரே மொழியிலும் காலத்துக்குக் காலம் மாறக் கூடியவை. அத்தகு தொடர் நிலைக்கட்டுப்பாடுகள் சிறப்பாக எடுத்துக் கூறப்பட வேண்டியவை.

நாய் குரைக்கும்

யானை பிளிறும்

குயில் கூவும்

மயில் அகவும்

காகம் கரையும்

போன்ற தொடர் நிலைக் கட்டுப்பாடுகள் இத்தகையவை. மொழியியலார் இவற்றைச் சேர்க்கைக் கட்டுப்பாடுகள் (collocational restrictions) என்று சொற்பொருண்மையியலில் கூறுவர். (Jackson: 1988 : 99) இத்தகு சொற்பொருண்மைக் கூறுகளையே தொல்காப்பியர் மரபியலில் பெரும்பான்மையும் பேசுகிறார். மனிதர், விலங்குகளின் ஆண்பாற், பெண்பாற் பெயர்கள், இளமைப் பெயர் போன்ற செய்திகள் இத்தகு பொருண்மை பற்றிய தொடர்நிலைக் கட்டுப்பாடுகளே. மரபியலிலுள்ள 110 நூற்பாக்களில் 60 நூற்பாக்கள் இச்செய்திகளையே பேசுகின்றன. அரசர், அந்தணர், வணிகர், வேளாளர் போன்றோர் பற்றிய செய்திகளும்

இம்மரபுகள் பற்றியவையே. பாடாண் திணைத்துறை, கிழமைப் பெயர், நெடுந்தகை, செம்மல் போன்ற சொற்களின் வழங்கு முறைமையைக் கூறுவது இதனைத் தெளிவுறுத்தும். ஓரறிவுயிர்,. ஈரறிவுயிர் போன்றவையும் தமிழ் மொழி அடிப்படையிலான இயற்கைப் பாகுபாடு (Folik Taxonomy). தோடு, மடல், ஓலை, ஏடு, இதழ், பாளை, ஈர்க்கு, குலை போன்ற சொற்கள் (தொல்.பொருள்:632) புல்லோடு வரும் எனக்கூறுவதும் இலை, தளிர், முறி, தோடு (தொல்.பொருள்:633) போன்ற சொற்கள் மரத்தொடு வரும் என்பதும் இத்தகு மொழிப் பொருண்மையியலடிப்படையிலான சொற்களின் சேர்க்கைக் கட்டுப்பாடே. பிற மொழிகளில் இவை மாறி இருப்பதும் தமிழிலும் இன்று இவை மாறி வழங்குவதும் இவை கூறப்பட வேண்டுவதன் இன்றியமையாமையைப் புலப்படுத்தும். பெட்டை என்ற சொல் தொல்காப்பியர் காலத்தில் ஒட்டகம், குதிரை, கழுதை, மரை இவற்றின் பெண்பாற்பெயராக வழங்கியது. இன்று அது வழக்கிலில்லை. ஆங்கிலத்தில் தென்னை, பனை, ஈந்து போன்ற மரங்களின் ஓலைகளும் **leaf** என்றே வழங்கப்படும். தமிழோடு இனத் தொடர்புடைய திராவிட மொழியான தெலுங்கிலும் ஆக்கு என்ற சொல் மா, பலா போன்ற மரங்களுடன் தென்னை, பனை ஓலைகளையும் குறிக்கப் பயன்படும். எனவே மரபியற் செய்திகள் பெரும்பான்மையும், மொழிப் பொருண்மையாய்வின் ஒரு கூறான சொற்களுக்கிடையே உள்ள தொடர்நிலை உறவான சேர்க்கைக் கட்டுபாட்டைப் பேசுவதே. பொருண்மையாய்வில் அடுக்கு நிலை உறவைச் சார்ந்த செய்திகளை முதல் ஐந்தியலில்கூறி, அவற்றோடு தொடர்புடைய செய்திகளை அடுத்த இரண்டு இயல்களில் பேசி, செய்யுள் அல்லது இலக்கியக் கோட்பாட்டை எட்டாம் இயலில் கூறி, விடப்பட்ட தொடர்நிலை உறவிற்குரிய மொழிப் பொருண்மை பற்றிய செய்திகளை இறுதியான மரபியலில் பேசுகிறார். இவ்வகையில் இயல்களின் அமைப்புத் தருக்கமுறை ஒன்றுடனொன்று தொடர்புடையதாக அமைந்து விளங்குவது புலனாகும்.

5. முடிவுரை

இது வரை மொழியியல் உண்மைகளின் பின்னணியில், நேர்முக, எதிர்மறைச் சான்றுகளின் அடிப்படையில் ஆராயப்பட்ட செய்திகளிலிருந்து நாம் பின் வரும் முடிபுகளைக் கொள்ளலாம்.

தொல்காப்பியம் முழுவதும் ஒரு மொழி ஆராய்ச்சி செய்யும் இலக்கண நூலே. அதன் முதல் இரண்டு அதிகாரங்கள் வடிவமைப்புப் பற்றிப் பேசுபவை. மூன்றாவதாகிய பொருளதிகாரம், உலகப் பொருளமைப்பு மொழிப் பொருளமைப்பாக மாறி வழங்கும்,

பழந்தமிழின் பொருள் அமைவொழுங்கையே (semantic system) விளக்குகிறது. மெய்ப்பாட்டியல், உவமவியற் செய்திகளும் அப்பொருளமைப்புப் பற்றிய செய்திகளே. பொருளதிகாரத்தில் செய்யுளியல் மட்டுமே இலக்கிய அமைப்புப் பற்றி முழுமையாகப் பேசும் இயல். மற்ற இயல்களில் இலக்கியப் பாடுபொருள் பெரிதும் காணப்படுவதன் காரணம், செய்யுள் அல்லது இலக்கியம் பழந்தமிழின் பயன்பாட்டுக் களங்களாகிய வழக்கு, செய்யுள் ஆகிய இரண்டனுள் ஒன்று என்பதும் வழக்கு அல்லது பேச்சாகவோ, செய்யுள் அல்லது இலக்கியமாகவோ வடிவெடுப்பது இரண்டிற்கும் பொதுவான தமிழ்ப் பொருண்மை அமைப்பே என்பதனாலும் ஆகும். மேலும், செய்யுள் என்ற சிறப்பு ஊடகத்தின் இயல்புகள் காரணமாக நிகழும் மரபுமீறல்கள் அல்லது மரபு மீறல்களைத் தவிர்க்க வேண்டிய இடங்கள் (4.5) எழுத்ததிகாரத்திலும் சொல்லதிகாரத்திலும் போல, பொருளதிகாரத்திலும் செய்யுளுக்கே உரிய சிறப்பு விதிகளாக எடுத்தோதப்படுவது பொருளதிகாரத்திற்குச் செய்யுட் செய்திகள் அடிப்படையானவை அல்ல என்பதை வலியுறுத்துகின்றது. இவையன்றி, பொருளதிகார இயல்களின் அமைப்புத் தருக்க முறை பொருளதிகாரம் ஆராய்வது பொருண்மை அமைப்பையே; இலக்கிய அமைப்புப் பற்றிய செய்திகள் அதனோடு இடைத்தொடர்புடையனவே என்பதைத் தெளிவாகக் காட்டுகிறது.

மேலும், முன் (3.2) கூறியது போல, பண்டைய, இன்றைய இலக்கண மரபுகளுள் ஒரு மொழியின் பொருண்மை அமைப்பிற்கு ஒரு முற்றுருவம் கொடுத்த இலக்கண மரபு தொல்காப்பியப் பொருளதிகார மரபே. பொருளமைப்பின் சிறப்பை உணர்ந்தது மட்டுமன்றி, அவற்றின் அடுக்கு நிலை, தொடர் நிலைக் கூறுகளை ஆராய்ந்தறிந்து அவற்றின் படிநிலை அமைப்பைப் (hierarchical structure) புரிந்து கொண்டு, திணை, முதல், கரு, உரி போன்ற அவற்றிற்குரிய கலைச் சொற்களை உருவாக்கி அவ்வமைப்பை விதிமுறைப்படுத்தியது (codification) பழந்தமிழ் இலக்கண மரபின் வியத்தகு சாதனையாகும்.

துணை நூல்கள்

1. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், இளம்பூரணர் உரை, கழகம்., சென்னை 1963

2. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், நச்சினார்க்கினியர் உரை, கழகம்., சென்னை 1971.

3. தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், பேராசிரியர் உரை, கழகம், சென்னை 1972.

4. பாலகிருட்டிணன், நா., தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரவழி நற்றிணை - ஓர் ஆய்வு, 1988.

5. பெரிய கருப்பன், இராம., சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு, மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1975.

6. பெரிய கருப்பன், இராம., ஒப்பிலக்கிய அறிமுகம், சோலை நூலகம், மதுரை, 1979.

7. Balasubramanian, K., "The Concept of sentence structure in Tolkappiyam" in **Studies in Early Dravidian Grammars**, Ed. S. Agesthialingam and N. Kumaraswami Raja, Annamalai University, Annamalainagar, 1978.

8. Collins, **New National Dictionary**, London, 1960.

9. Gleason, H.A., **An Introduction to Descriptive Liguistics**, Holt Rinehart and Winston, New York.

10. Greenberg, J.H. (1954) "Concerning inferences from linguistic to non-linguistic data" in Harry Hoijer (Ed.) **Language in Culture**, The University of Chicago, Chicago, 1963.

11. Jackson, Howard, **Words and Their meaning**, Longman, London, 1988.

12. Lyons, John, **Introduction to Theoretical Linguistics**, Cambridge, 1968.

13. Meenakshisundaran, T.P., "Tolkappiyar's literary theory" in **Proceedings of the first International Conference Seminar of Tamil Studies**, Volume 2. Kualalampur Pp. 3-9, 1969.

14. Pike K.L., **Language to relation to a unified theory of human behaviour**, Houston, The Hague, 1967.

15. Robins, R.H., **A Short history of Linguistics**, Longmans, London, 1967.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம்

முனைவர் பொற்கோ

முன்னுரை

தொல்காப்பியம் என்ற இலக்கணநூல் பலவகையில் தனிச்சிறப்புக்கு உரிய ஒரு பெருநூலாக விளங்குகிறது. இந்திய வரலாற்றில் வடமொழி மரபுக்கு வேறுபட்டதாக மரபு உண்டு என்பதை உணர்ந்து கொள்ளத்தக்க வகையில் நமக்கு இன்று கிடைக்கின்ற சான்றுகளில் தலையாய சான்றாக விளங்குவது தொல்காப்பியம்.

தொல்காப்பியம் என்ற இலக்கணம் எழுத்ததிகாரம், சொல்லதிகாரம், பொருளதிகாரம் என்று மூன்று பெரும் பிரிவுகளைக் கொண்டு விளங்குகிறது. இந்தப் பொருளதிகாரம் தமிழ் மக்களின் வாழ்வியலைப் பற்றிப் பேசுகின்ற ஒரு பகுதி என்பது பரவலாக எல்லோரிடமும் நிலவுகின்ற ஒரு எண்ணம்.

இந்த எண்ணம் எவ்வளவு தூரம் சரி என்பதை நாம் விளங்கிக்கொள்ளவேண்டும். தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தின் நோக்கம் என்ன என்பதைத் தெளிவுபடுத்துவதே இந்தக்கட்டுரையின் நோக்கமாக இருக்கிறது.

பொருளதிகார அமைப்பு

பொருளதிகாரத்தில் ஒன்பது இயல்கள் அமைந்திருக்கின்றன. தொல்காப்பியர் எழுத்து, சொல், பொருள் ஆகிய மூன்று அதிகாரங்களிலும் ஒன்பது ஒன்பது இயல்களை அமைத்திருக்கிறார். பொருளதிகாரத்தில் காணும் ஒன்பது இயல்கள் வருமாறு:

1. அகத்திணை இயல்
2. புறத்திணை இயல்
3. களவியல்
4. கற்பியல்
5. பொருளியல்
6. மெய்ப்பாட்டியல்
7. உவம இயல்
8. செய்யுளியல்
9. மரபியல்

அகத்திணை இயலில் பொதுவாக அகப்பொருளின் பாகுபாடுகளும் முதல், கரு, உரி ஆகிய மூன்று பொருள்களைப் பற்றிய விளக்கங்களும் தலைவன், தலைவி முதலானோருடைய கூற்றுகளும் கூற்று நிகழுமிடங்களும் பேசப்படுகின்றன.

புறத்திணை இயலில் புறப்பொருளின் பாகுபாடுகளும் அவற்றில் காணும் துறைகளும் விரிவாகப் பேசப்படுகின்றன.

மூன்றாவதாக வரும் களவியலில் களவுக்கே உரிய சிறப்பான செய்திகள் பேசப்படுகின்றன. அடுத்துவரும் கற்பியலில் கற்புக்கால வாழ்க்கைபற்றி விரிவாகப் பேசப்படுகின்றது. ஐந்தாவதாக உள்ள பொருளியலும் பெரும்பாலும் அகப்பொருளுக்குரிய செய்திகளையே பேசுகின்றது. அங்கே அகப்பொருளுக்குரிய சில சிறப்புமரபுகள் பேசப்படுகின்றன.

ஆறாவதாக உள்ள மெய்ப்பாட்டியலில் மெய்ப்பாடுபற்றிய வரையறையும் மெய்ப்பாட்டின் வகைகளும் அகத்துறைக்கே உரிய சிறப்பான சில மெய்ப்பாடுகளும் தலைமக்களின் குணங்களும் பேசப்படுகின்றன. ஏழாவதாக வரும் உவமவியலில் உவமை வகைகளும் உவம உருபு ஆளப்படும் மரபுகளும் அகப்பொருளில் உவமைகள் பயன்படுகின்ற முறையும் இவைமுதலான பிற செய்திகளும் பேசப்படுகின்றன.

எட்டாவதாக உள்ள செய்யுளியலில் செய்யுளின் உறுப்புகளும் உறுப்புகள் பற்றிய விளக்கங்களும் பாக்களின் வகைகளும் பாட்டினால் ஆகிய நூலின் வகைகளும் பாடல் மரபுகளும் பேசப்படுகின்றன. இந்த இயலில் களவு, கற்பு பற்றியும் களவுக்காலத்தும் கற்புக் காலத்தும் கூற்றுக்கு உரியார் இன்னின்னார் என்பது பற்றியும் திணை, துறை, உரிப்பொருள் முதலானவை பற்றியும் இவை முதலாகிய ஏனைய செய்திகள் பற்றியும் பேசப்படுகின்றன.

ஒன்பதாவதாக உள்ள மரபியல் உலகில் உள்ள உயிரினங்களை எல்லாம் வகைப்படுத்திக் காட்டுகின்ற வகைப்பாட்டியலாக அமைந்திருக்கிறது. இந்த இயலில் உயிருள்ள பொருள்கள் யாவும் ஓரறிவுயிர், ஈரறிவுயிர், மூவறிவுயிர், நான்கறிவுயிர், ஐந்தறிவுயிர், ஆறறிவுயிர் என்று ஆறாக வகைப்படுத்தப்படுகின்றன. இந்த உயிர்களைக் குறிக்க வழங்கப்படுகின்ற பெயர்களை இளமைப்பெயர், ஆண்மைப்பெயர், பெண்மைப்பெயர் என்று மூன்று பெரும்பிரிவாகப் பிரித்து இளமைப் பெயர்களைப் பற்றியும் ஆண்பால் பெயர்களைப் பற்றியும் பெண்பால் பெயர்களைப் பற்றியும் இந்த இயல் விரிவாகப் பேசுகிறது. அப்படிப் பேசும்பொழுது குறிப்பிட்ட மரபையொட்டியே இந்தப் பெயர்கள் அமைந்திருக்கின்றன என்பதை இந்த இயல் தெளிவாகக் காட்டுகிறது.

அஃறிணைப் பெயர்களில் விலங்குகளைப் பற்றியும் பயிர்களைப் பற்றியும் பேசி முடித்த பிறகு, உயர்திணைக்கு உரிய மாந்தரின் வகைப்பாட்டைப் பற்றி இந்த இயல் பேச எடுத்துக்கொள்கிறது. அப்படி எடுத்துக்கொள்ளும் பொழுதுதான் அரசர்,

அந்தணர், வணிகர், வேளாளர் முதலான பிரிவுகளைப் பற்றி இந்த இயல் எடுத்துப்பேசுகின்றது. இவற்றோடு உயர்திணைக்கு உரிய மாந்தர்களால் உருவாக்கப்பட்ட நூல்களைப் பற்றி இந்த இயலில் நுட்பமாகவும் அழகாகவும் எடுத்துப் பேசப்பட்டிருக்கிறது.

சுருக்கமாகச் சொன்னால், அஃறிணைக்கு உரிய பயிர்கள், விலங்குகள் ஆகியன பற்றியும் உயர் திணைக்கு உரிய மாந்தர்கள் பற்றியும் உயர்திணை மாந்தர்களால் உருவாக்கப்பட்ட நூல்களைப்-பற்றியும் இந்த இயல் வகைப்பாட்டு நோக்கில் விரிவாக எடுத்து விளக்கியிருக்கிறது.

வாழ்க்கைக்கு இக்கணமா ?

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் வாழ்க்கைக்கு இலக்-கணமாக அமைந்தது என்று பலர் கருதுகின்றனர்[1]. இப்படிக் கருதுவது சரிதானா ? வாழ்க்கைக்கு இலக்கணம் என்று கருதத்தக்க வகையில் பல செய்திகள் இங்குப் பேசப்பட்டிருப்பது உண்மை. ஆனால், தொல்காப்பியரின் நோக்கம், பொருளதிகாரத்தின் மூலம் வாழ்க்கைக்கு இலக்கணம் சொல்லுவதுதானா ? என்பது இங்கே நாம் எழுப்புகிற கேள்வி.

தொல்காப்பியர் வாழ்க்கைக்கு இலக்கணம் சொல்ல நினைத்திருந்தால், வாழ்க்கைக்கு உரிய பல்வேறு செய்திகளைப் பற்றி இங்கே பேசியிருக்கவேண்டும். அக்காலத்தில் இருந்த பல்வேறு தொழில்கள் பற்றி இங்கே பேசியிருக்கவேண்டும். நகர மக்கள் வாழ்க்கையைப் பற்றியும் வெளிநாட்டு வாணிகம் பற்றியும் வாணிகத்-தில் பயன்பட்ட பொருள்கள் பற்றியும் முத்துக்குளித்தல் பற்றியும் கப்பல் கட்டுதல் பற்றியும் இந்த இயலில் பேசியிருக்கவேண்டும்[2]. ஆனால் அப்படியெல்லாம் இங்கே நாம் செய்திகளைக் காண முடியவில்லை.

ஆகவே இந்த இயலை வாழ்க்கைக்கு இலக்கணம் கூற வந்த அதிகாரமாக நாம் கொள்ள இயலவில்லை. இந்த அதிகாரத்தில் உள்ள எல்லா இயல்களையும் ஊன்றிப் பார்த்தால் இந்த அதிதாரம்

---

1. பொருளதிகாரம் வாழ்க்கைக்கு இலக்கணம் என்று ஆய்வுநோக்கில் யாரும் நிறுவியதாகக் கூறமுடியாது. எனினும் இப்படி ஒரு கருத்து மேடைப்பேச்சிலும் மக்கள் வயப்பட்ட எழுத்துகளிலும் பல வேளைகளில் பலரால் பரப்பப்பட்டிருக்கிறது.

2. வெளிநாட்டு வாணிபம் பற்றியும் நகர வாழ்க்கை பற்றியும் சங்க இலக்கியங்கள் குறிப்பிடுகின்றன. சங்க இலக்கியம் காட்டும் தமிழகத்தில் முத்துக் குளித்தல் கப்பல் கட்டுதல் முதலான தொழில்கள் இருந்தன என்று கருதுவது பிழையாகாது.

வாழ்க்கைக்கு இலக்கணம் கூற வந்த அதிகாரமாக இருந்தால், இங்கே உவமவியலும் செய்யுளியலும் அமைந்திருக்கத் தேவையில்லை. உவமவியலும் செய்யுளியலும் முழுக்க முழுக்க மொழிக்கும் இலக்கியத்துக்கும் பயன்படுகின்ற இயல்கள். வாழ்க்கைக்கு இலக்கணம் கூற வந்தவர் உவமைகளைப் பற்றியும் செய்யுளைப் பற்றியும் பேசியிருக்கத் தேவையில்லை. ஆகவே, இந்த அதிகாரத்தின் நோக்கம் வேறொன்றாகத்தான் இருக்க வேண்டும் என்று நமக்குத் தோன்றுகிறது.

வேறுநோக்கம் என்னவாக இருக்கும்? இந்த வினாவுக்கு விடைகாணும் முன்பே நாம் இறையனார் களவியல் உரையின் ஒரு பகுதியை இங்கே எண்ணிப்பார்ப்பது தகும்[1].

> "கழிந்த பின்னர் நாடு மலிய மழை பெய்தது
> பெய்த பின்னர் அரசன் இனி நாடு நாடாயிற்றாகலின்,
> நூல் வல்லாரைக் கொணர்க என்று எல்லாப் பக்கமும்
> ஆட் போக்க, எழுத்ததிகாரமும் சொல்லதிகாரமும்
> யாப்பதிகாரமும் வல்லாரைத் தலைப்பட்டுக் கொணர்ந்து,
> பொருளதிகாரம் வல்லாரை எங்கும் தலைப்பட்டிலேம்
> என்று வந்தார். வர, அரசனும் புடைபடக் கவன்று
> என்னை, எழுத்தும் சொல்லும் யாப்பும் ஆராய்வது
> பொருளதிகாரத்தின் பொருட்டன்றே. பொருளதிகாரம்
> பெறேமேயெனின் இவை பெற்றும் பெற்றிலேம் எனச்
> சொல்லா நிற்ப மதுரை ஆலவாயில் அழல்நிறக் கடவுள்
> சிந்திப்பான் என்னை பாவம் அரசர்க்குக் கவற்சி
> பெரிதாயிற்று அதுதானும் ஞானத்திடையதாதலான்
> யாம் அதனைத் தீர்க்கற் பாலம் என்று இவ்வறுபது
> சூத்திரத்தையும் செய்து மூன்று செப்பிதழகத்து எழுதிப்
> பீடத்தின் கீழ் இட்டான்".

இந்தப் பகுதியில் நாம் ஊன்றிக் கவனிக்கத்தக்கது எழுத்தும் சொல்லும் யாப்பும் ஆராய்வது பொருளதிகாரத்தின் பொருட்டன்றே என்பதாகும். இந்தத் தொடரில் இருந்து நாம் உணர்ந்துகொள்ள வேண்டிய செய்திகள் இரண்டு. ஒன்று, இறையனார் களவியல் உரை காலத்திலேயே யாப்பிலக்கணம் தனிப் பகுதியாகப் பிரிந்துவிட்டது என்பது. இரண்டாவது, எழுத்து, சொல், யாப்பு ஆகிய மூன்றையும் கற்றபின் அவர் கற்க வேண்டியது பொருளதிகாரம். இந்த மூன்றும் எதற்காகக் கற்கப்படுகிறது என்றால், பொருளதிகாரத்தை விளங்கிக் கொள்ளுவதற்காக. இந்த மூன்று அதிகாரங்களின் பயன் பொருளதிகாரத்தை விளங்கிக் கொள்ளுவதே. பொருளதிகாரம்

1. இறையனார் களவியல் நூ.-1 உரைப்பகுதி

இல்லாமல் எழுத்து, சொல், யாப்பு ஆகிய மூன்றும் பெற்றாலும் அதனால் எவ்விதப் பயனும் இல்லை. இந்தச் செய்திகளை இங்கே நாம் நன்றாக மனத்தில் பதிய வைத்துக்கொண்டு அதற்குமேல் மேற்கண்ட வினாவுக்கு விடைகாண முயல வேண்டும்[1].

எழுத்திலக்கணமும் சொல்லிலக்கணமும் அறிந்து கொள்ளுவதெல்லாம் அதற்கு மேம்பட்ட நிலையில் உள்ள இலக்கிய இலக்கணங்களைப் படித்துப் புரிந்து கொள்ளுவதற்காகவே என்ற கருத்து வலுவுடையதாகவும் உறுதிப்படுத்தத் தக்கதாகவும் அமைந்திருக்கிறது. பொருளதிகாரம் முழுமையும் இலக்கிய இலக்கணங்களைப் பற்றிய ஆராய்ச்சியாகவே அமைந்திருக்கிறது. அகத்திணையியல், புறத் திணையியல், களவியல், கற்பியல் ஆகியனவும் பொருளியலும் இலக்கியத்தின் பொருளைப்பற்றிய ஆராய்ச்சியாக அமைகிறது. இப்படிப் பொருள்வழி ஆய்வு முடிந்தபிறகு இலக்கிய மாந்தர்களிடம் காணும் மெய்ப்பாடுகளைப் பற்றிய ஆய்வு மெய்ப்பாட்டியலாக வகுத்துக் கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது. மொழியில் எழுதப்படுகிற ஒன்று இலக்கியம் என்ற நிலை பெறுவதற்கு மிக இன்றியமையாத ஒரு அடிப்படை மொழியில் செய்திகளைச் சொல்லும் முறைமையே ஆகும். அந்த முறைமையில் இன்றியமையாத ஒரு கூறாக அமைவது உவமை. உவமைக்கு உள்ள இன்றியமையாத இடம் பற்றிப் பிற்கால இலக்கணங்கள் யாவும் விரித்துப் பேசியிருக்கின்றன. உவமைகளைப் பற்றி விரிவாக ஆராய்கின்ற இயல் உவம இயல்.

தொல்காப்பியர் கால வழக்குப்படிச் செய்யுள் என்றாலே 'செய்யப்பட்ட நூல்' என்று பொருள். அந்தப் பொருளுக்கு ஏற்ப அவர் கால இலக்கியங்கள் இந்த இயலில் பொது நிலையில் ஆராயப்பட்டிருக்கின்றன.

செய்யுளியலில் முப்பத்து நான்கு உறுப்புகளைப் பற்றித் தொல்காப்பியர் எடுத்துப் பேசுகிறார்[2]. அப்படிப் பேசும்பொழுது பாட்டு, உரை, நூல், வாய்மொழி, பிசி, அங்கதம், முதுசொல் என்று ஏழு வகையாக அவர்கால இலக்கியங்களை வகைப் படுத்தியிருக்கிறார்[3]. நூலுக்கு உரிய இலக்கணம் இந்த இயலில்தான் பேசப்படுகிறது. சூத்திரத்துக்கு உரிய இலக்கணம் இந்த இயலில்தான் பேசப்படுகின்றது. இதையே சற்று வேறுவிதமாக நினைத்துப் பார்த்தால், இக்காலத்தில் நாம் பேசுகின்ற இலக்கிய வகைப்பாட்டைப் பற்றிய சிந்தனை தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே ஏற்பட்டிருக்கிறது என்பதற்கு, இந்த

---

1. புலவர் குழந்தையின் தொல், பொருள் உரையின் முகவுரைப் பகுதி ப.7
2. தொல்-பொருள். செய்யுளியல் முதல் நூற்பா
3. தொல்-பொருள். செய்யுளியல் முதல் நூற்பா

இயலில் உள்ள பாட்டு, உரை, நூல், வாய்மொழி, பிசி, அங்கதம், முது சொல் ஆகிய வகைப்பாடு மிகச் சிறந்த சான்றாக அமைகிறது[1].

மரபியலில் காணும் பயிர்களின் வகைப்பாடும் விலங்குகளின் வகைப்பாடும் மக்களின் வகைப்பாடும் மக்களில் மேலோர் எனக் கருதப்பட்ட அறிஞர்களால் உருவாக்கப்பட்டுள்ள நூல்களின் வகைப்பாடும் நம்முடைய கவனத்தை வெகுவாக ஈர்க்கின்றன. இந்த வகைப்பாடுகளை இவர் அமைத்திருக்கின்ற நோக்கம் என்ன என்பது நாம் மேலும் ஆராயத்தக்கதாகவே உள்ளது.

இப்படி அமைத்திருக்கின்ற தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் அவர்கால இலக்கிய ஆய்வு என்று கொள்ளுவதற்குத் தடையேது மில்லை[2]. ஆங்காங்கே இலக்கணம், சூத்திரம் முதலானவற்றைப் பற்றிய செய்திகளை நாம் காணுகிறோம் என்பது உண்மையே. ஆயினும் பொருளதிகாரம் முழுமையும் இலக்கிய ஆய்வாக அமைந்திருக்கின்றது என்பது இப்போது நன்கு விளங்கியிருக்க வேண்டும்.

சுருக்கமாகச் சொன்னால், இலக்கியத்துக்கு உரிய பாடுபொருளாய்வு, இலக்கிய வகைப்பாடு, இலக்கியத்துக்கு உரிய வடிவம் பற்றிய ஆய்வு, விளம்புமுறை பற்றிய ஆய்வு ஆகியன எல்லாம் இந்த இயலில் தெளிவாக நிகழ்த்தப்பட்டிருக்கின்றன. நாடகங்களும் இலக்கியங்களில் அடங்குமாதலால் நாடக நூலை எழுதும்போது மெய்ப்பாடு பற்றிய சிந்தனை விரிவாகத் தேவைப்படுகிறது. ஆகவே மெய்ப்பாட்டியலுக்கு இங்கே இந்தப் பகுதியிலேயே இடமளித் திருக்கிறார். இந்த முறையில் நாம் சிந்திப்பது பொருளதிகாரத்தை நன்கு விளங்கிக்கொள்ள வாய்ப்பாக அமையும்.

/ பொருளதிகாரம் முழுமையும் தமிழர்களின் வாழ்வியலைப் பற்றிப் பேசுகிறது. தமிழர்களின் வாழ்வுக்கு இது இலக்கணம் என்று சொல்லுவது மேலோட்டமாகப் பார்க்கும்பொழுது பொருத்தமாக இருக்கலாம். ஆனால் அடிப்படையில் தமிழ் இலக்கியங்களுக்கு இலக்கணம் எழுதுவதே பொருளதிகாரத்தின் நோக்கம் என்று நாம் இப்போது நன்றாக விளங்கிக் கொள்கிறோம். தமிழ் இலக்கியங்களுக்கு இலக்கணம் எழுதும் போதே அது வாழ்வுக்கு எழுதிய இலக்கணம் போலத் தோன்றுகிறது. அப்படி அமைந்துவிடுகிறது.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் ஒரு வகை இலக்கிய ஆய்வு என்று கொள்ளும் பொழுது தமிழ் ஆராய்ச்சியின் சிறப்பு மேலும் கூடுகின்றது. தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் வாழ்வுக்கு இலக்கணம்

---

1. Ulrich Weisstein's Comparative Literature and Literary Theory, p.107
2. Dr. S. Ilakkuvanar's Tolkappiyam in English with Critical Studies, p. 13, 391, 392

சொல்லுகிறது என்று சொல்லும்பொழுது அதனால் தனிச்சிறப்பு ஏற்படுவதாகக் கருதுபவர்கள் ஒரு உண்மையை மனத்தில் கொள்ள வேண்டும். இலக்கியங்களைப் பற்றி விரிவாக இக்காலத்தில் நிகழுகின்ற ஆய்வுக்கு நிகராக நாம் பல செய்திகளைத் தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரத்தில் காணுகிறோம். இலக்கியங்களைப் பற்றிய முறையான ஆய்வு அண்மைக்காலத்தில்தான் தோன்றியது என்று நாம் குறிப்பிட வேண்டும். இக்காலத்தில்நாம் பேசுகின்ற இலக்கிய ஒப்பாய்வு என்பது தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே முழுதாகத் தோன்றி வளர்ந்துவிட்டது என்று நாம் சொல்ல விரும்பவில்லை. ஆனாலும் இலக்கிய ஒப்பாய்வில் இன்று மிக அக்கறையோடு பேசப்படுகிற பல செய்திகள் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தில் காணக்கிடைக்கின்றன என்பதை இங்கே நாம் மகிழ்ச்சியோடு குறிப்பிட வேண்டும்[1].

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் என்பது வாழ்க்கைக்கு அமைந்த இலக்கணம் அல்ல. தொல்காப்பியருக்கு வாழ்க்கைக்கு இலக்கணம் சொல்ல வேண்டும் என்பது நோக்கமல்ல. தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் முழுமையும் இலக்கிய ஆராய்ச்சி. அவர்கால இலக்கியங்களுக்கு அவர் எழுதிய இலக்கணமே தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம். தமிழ் இலக்கண மரபின்படிப் பார்த்தால் இலக்கணம் என்பது தோன்றியது இலக்கியங்களுக்காகவே. இலக்கியங்களை அடித்தளமாகக் கொண்டுதான் இலக்கணங்கள் அமைந்தன. அப்படி இலக்கியங்களை விளங்கிக்கொள்ளுவதற்கு எழுத்திலக்கணமும் சொல்லிலக்கணமும் தேவைப்படுகின்றன. இந்த இரண்டு இலக்கணங்களிலும் ஒருவன் நிறைவுபெற்ற பிறகு அந்த இலக்கணத்தின் பயனாகப் பொருளதிகாரத்தைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். எழுத்திலக்கணம், சொல்லிலக்கணம், பொருளிலக்கணம் ஆகிய மூன்றும் நிறைவுபெற்ற நிலையில்தான் ஒருவன் தலைசிறந்த இலக்கியங்களை நன்றாக விளங்கிக்கொள்ள முடியும். இது தமிழியல் மரபு.

தமிழ் மொழியைப் பொறுத்தவரையில் இலக்கிய ஆய்வின் பயனாகவே இலக்கணங்கள் தோன்றியிருக்கின்றன[2]. தமிழில் அடிப்படை மொழிப் பிழைகள் இல்லாமல் எழுத எழுத்திலக்கணமும் சொல்லிலக்கணமும் உதவுகின்றன. இலக்கிய வடிவங்கள், உள்ளடக்கம், விளம்பு முறை மரபுகள் ஆகியவற்றைப் பற்றி உணர்ந்துகொள்ளவும் மரபில் காலூன்றிப் புதுமையில் காலெடுத்து வைத்துப் புத்திலக்கணங்களைப் படைக்கவும் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் உதவுகிறது.

---

1. இலக்கிய வகைப்பாடு, அடிக்கருத்து, விளம்பு முறை முதலானவற்றுக்கு இன்று இலக்கிய ஆய்வில் உள்ள சிறப்பிடத்தைப் பொருளாதிகாரச் செய்திகளோடு இணைத்து எண்ணிப் பார்க்க வேண்டும்.

2. டாக்டர் பொற்கோ - தமிழிலக்கணக் கோட்பாடுகள்.

துணை நூல்கள்

1. இறையனார், **இறையனார் களவியல்** - தொலைத் தொடர்புக் கல்வி நூ.-1. ராஜம், எஸ். (பதிப்பு), தொல்காப்பியம், சென்னை, 1960.

2. புலவர் குழந்தை, **தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம்**, குழந்தை உரை, ஈரோடு, 1968.

3. Ilakkuvanar, Dr. S., **Tolkappiyam, in English with Critical Studies,** Chennai, 1994.

4. Weisstein Ulrich, **Comparative Literature and Literary Theory.**

இயல் நோக்கு

தொல்காப்பியக் களவியல் ஒரு சமுதாய இயற் பார்வை

முனைவர் க.ப. அறவாணன்

மனிதனும் விலங்கும்

மனிதனும் விலங்கும் அடிப்படையில் ஒத்த உணர்வினரே. மிகப்பழம் தொடக்கக் காலத்து மனிதரும் விலங்காக இருந்தவரே. எனவே, விலங்கினின்று விலகி உயர்வதில், முன்னங்கால்கள், கைகள் ஆயினமையும், முயற்சியால் மூளை வளர்ந்ததும், மூளை வளர்ச்சியால் மொழி கண்டுபிடிக்கப்பட்டமையும், எண்ணம் (Thinking), செயல் (Doing), பொருள் (Having) என்ற பண்பாட்டுக் கூறுகள் தொடர்ந்து வளர்ச்சி பெற்றமையும், வளர்ச்சியால் நேர்ந்த நாகரிகமும், மனிதரை விலங்கினின்று வெகுதொலைவு விலக்கி உயர்த்தி அழைத்து வந்துவிட்டன. எனினும், மரண பயம், தண்டனை பயம் இரண்டும் இரு திறத்தார்க்கும் இன்றும் ஒரு நிலையினவே. வயிற்றுப் பசியும், உடற்பசியும் இருநிலையினரையும் முன்நிறுத்தி என்றும் உடற்றுவனவே.

உடைமை நிலை வடிவம் கொள்ளாத, பொன்னின்பமும், மண்ணின்பமும் முற்றுமாக அறியாக் காலத்து மனிதரைப் பற்றியிருந்தது உடல் இன்பமே. எனவேதான், முன்னைய காலத்துப் பெண்ணை நோக்கிய போர்கள் முதனிலை பெற்றிருந்தன. இலியத், ஒடிசி, மகாபாரதம், இராமாயணம் ஆகியன பெண்ணால் போர் நிகழ்ந்ததைக் காட்டுவன. தமிழில் கூட அகப்பொருள் என்ற உடலின்பக்கூறு இதனால்தான் முதனிலையைப் பெற்றிருத்தல் வேண்டும். புறப்பாக்களை விட அகப்பாக்கள் மிகுதி.

மானுடர், விலங்கினின்று வளர்ந்து கிளைத்தனர் எனில் உடலின்பத்தை விலங்கைப் போன்றே வெளிப்பட நுகராததேன்? அச்சம், நாணம், மடம் ஆகியன ஏன் குறுக்கே நின்றன? உறவில், உறவுவரன்முறைகள் தோன்றினவே ஏன்? பசித்தார் பலரறியப் புசிப்பது போல, காமப் பசியும் பலர் அறியத் தணிக்கப்பட்டிருக்க வில்லையே ஏன்?

பண்பாட்டுச் சமுதாய மயமாதல்

மானுடம் வளர, வளர, இயற்கை உந்துதலை (Instinct) நெறிப்படுத்திற்று. குழுவாக, குடும்பமாகச் சமுதாய நெறிகள் அமைக்கப் பெற்றன. சிறுநீர் கழித்தல், மலம் கழித்தல், பசி நீக்கல் ஆகியன நெறிப் பட அமைக்கப்பட்டமை போல உடலின்ப நுகர்வும் நெறிப்படுத்தப் பட்டது. குடும்ப அமைப்பு, சமுதாய அமைப்பின் தூண். குடும்பம் என்பது, உடலுறவின் நெறிப்படுத்தலின் கீழ் அமைவது. எனவே, குடும்ப வழி, மானுடங்களை வளர்ப்பதுவாழ்விப்பது ஆகியன பகிர்ந்தளிக்கப்

பெற்றன. எனவேதான், தோடர், கோண்டு போன்ற பழங்குடியினரிடையே திருமணத்திற்கு முன் உடலுறவு பொதுப்பட அனுமதிக்கப் பட்ட போதிலும், திருமணத்திற்குப் பின் அனுமதிக்கப் படுதல் இல்லை.

திருமண முன்னுறவு - களவு

களவு - மறைந்தொழுகுதல் என்பது கூட ஒருவகையில் கோண்டு பழங்குடி முறை போன்றதாகவே தொடக்கத்தில் இருந்திருத்தல் கூடும். களவில், "யார் எவர்" முதன்மை இல்லை. கோண்டு என்ற திராவிடப் பழங்குடி மக்களின் கோட்டுல் வாழ்க்கையில், திருமணத்திற்கு முன்பு, யாரும் யாருடனும் உறவு கொள்ள அனுமதிக்கப்பட்டிருந்தது.

திருமண முன்னுறவு என்பது, தமிழ்ச் சமுதாயத்தில், திருமணப் பின்னுறவுக்கு முன்னோட்டமாகக் கருதப் பெற்றது. எனவேதான், களவின் தொடர்ச்சி கற்பு என்று வரையறுக்கப் பெற்றது. இல்லை எனில் ஆபுத்திரன் கதைகள் பல்கி விடும். குடும்ப அமைப்பும் சீர்குலைந்துவிடும்.

பெண்ணை முன்னிறுத்தல்

நம் உறவில், பெண்ணின் விருப்பமே மிக முதன்மை என்பதால் அகத்திணைகள் பெண்ணை முன்நிறுத்தியே விளக்கப்பெறும். குறிஞ்சி-தலைவி, தலைவனுடன் கூடியிருத்தல்; முல்லை-தலைவி, தலைவனைப் பிரிந்திருத்தல்; மருதம்-தலைவி, தலைவன் மேல் ஊடல் கொண்டிருத்தல்; நெய்தல்-தலைவி, தலைவனைப் பிரிந்து இரங்கல்; பாலை-தலைவி, தலைவனைப் பிரிந்து வாடல்.

குடும்பம்

'திருமணம்' என்பது உடைமைச் சமுதாயத்தின் வெளிப்பாடு என்பர். இது இங்குப் பொருந்துவது அன்று. திருமணமும், அதனால் தோன்றும் குடும்ப அமைப்பும் சமுதாயப் பொறுப்புப் பகிர்வுகளே ஆகும். அம்மா, அப்பா, மகன், மகள், தாத்தா, பாட்டி எனத்தம் உறவு மக்களைப் பேணும் பொறுப்பைக் குடும்பம் என்ற அமைப்பே நல்குகிறது. அரசு, ஆட்சி ஆகியன முழுமையாகச் சரியான நிலையில் உருவாகாத பண்டைய காலத்துக் குடும்ப அமைப்பு இல்லை எனில், உறுப்பினர்கட்குப் பாதுகாப்புணர்வு இல்லாது போகும்; பெண்டிர், குழந்தை, இளையோர், முதியோர், ஊனமுற்றோர், நோயுற்றோர், வலுவற்றோர் ஆகியோர் குடும்ப அமைப்பு இல்லை எனில், வல்லாரால் வாட்டப்படுவர். இவர் அனைவர்க்கும் குடும்ப அமைப்பே குடைநிழலாக இருந்து பாதுகாப்பையும், பரிவையும், பேணுதலையும் நல்குகிறது.

களவு வாழ்வு

தொல்காப்பியர் பின்னிலக்கிய முன்னோடி; முன்னிலக்கியப் பின்னோடி. எனவே, **களவியலின் மூலம் முன்னிலக்கியங்களே.**

இலக்கியங்களின் முன்னோடி வாழ்வியலே. எனவே, முன்னைய வாழ்வியலின் கூறே களவு வாழ்வு.

களவு எனும் பெயரீட்டைக் கற்பு என்னும் பெயரீட்டிற்கு எதிர்மறையாகக் கொளல் பிழை. முன்னைய அகவாழ்வின் முதல் நிகழ்வு களவு; தொடர் நிகழ்வு கற்பு என்று கொள்ளுதல் வேண்டும்.

மணம் என்பது தமிழர் வாழ்வில், உடல் நுகர்வு என்னும் பொருளன்று. உள்ள உறவு என்பதே பொருள். எனவேதான், 'அகம்' என்று குறித்தனர். உள்ளம் உடன்பட்டால்தான் உயர்/உயிர் இன்பம் நிகழும். எனவேதான், குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை ஆகியவற்றை அகம் என்றனர்; கைக்கிளை, பெருந்திணை ஆகியவற்றை (அகப்) புறம் என்று ஒதுக்கினர். 'அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை' (1) என்றனர். அன்பு, உளநிகழ்ச்சி. களவுக்குத் திணைகள் வகுக்கப் பெறவில்லை. கற்பிற்கே முல்லை முதலாய ஐந்து திணைகள். இவை, பெண்ணை நோக்கி அமைக்கப் பெற்றன. கைக்கிளை, பெருந்திணை ஆணை நோக்கி அமைக்கப் பெற்றன. கைக்கிளை, பெருந்திணை அன்படிப்படையில் நிகழாதவை; பெண்ணை முன்னிறுத்தும் அன்புத் திணைக்கு மாறாக ஆணை முன்னிறுத்துபவை. எனவேதான் அகப் புறம் என்று குறித்தனர்.

களவு, கற்பு ஆகியவற்றைச் சமகாலப் போக்கு என்று கொள்ளலும் பிழை. கற்பு மணவாழ்விற்கு முன்பு சமுதாயத்தில் மேலோங்கிய நிலையில், களவு மணமே நிகழ்ந்திருத்தல் வேண்டும். அதனால் நேர்ந்த பொய், வழு ஆகியவற்றால் நிகழ்ந்த சமுதாயக் கேட்டைக் களைவதற்காகக் கற்பு மணம் வற்புறுத்தப் பெற்றிருத்தல் வேண்டும். பொய்யும் வழுவும் தோன்றிய பின்னர் ஐயர் யாத்தனர் கரணம் என்ப (4) என்பர்.

வரைமுறை யற்ற புணர்ச்சி . . . .

எனத் திருமணத்திற்கு முன்புள்ள நிலையை வரிசைப்படுத்துவார் ஏங்கல்சு (குடும்பம் அரசு ப.57). தமிழரிடையே ஒருத்தி - ஒருவர் கோட்பாடே முன்பிருந்தே வற்புறுத்தப் பெறும். ஐந்து ஆடவரை மணக்கும் திரௌபதி நெறி தமிழர் நெறி அன்று.

தனக்குரியாரைத் தெரிவு செய்வதில், ஆண் பெண் இரு பாலாருக்கும் தடையற்ற உரிமை இருந்ததையே களவியல் காட்டும்; 'எந்தையும் நுந்தையும் எம்முறைக் கேளிர்' என்ற சங்க அகப்பாட்டும் (குறுந்தொகை:40) இதனையே வழிமொழியும்.

பெண் முதன்மை

களவில் தலைவன், தலைவி, தோழி, செவிலி, நற்றாய், பாங்கன் ஆகியோர் முன்னிலை பெற்றுள்ளனர். தந்தையும் தன்னையும்

பின்னிலை பெற்றுள்ளனர். தந்தையும் தன்னையும் முன்னத்தின் உணர்ப (46) எனக் களவியல் 50 நூற்பாக்களில், 46 ஆம் நூற்பாவிலேயே தந்தையும் தமையனும் மகக் கடைசியில் சுட்டப்பெறுவர். அன்றியும், தலைவன், தலைவி, தோழி, செவிலி, நற்றாய், பாங்கன் ஆகியோர் கூற்றிற்குரியராக இருக்கத்தந்தையும் தனயரும் கூற்றிற்குரியோராகக் காட்டப்படுதலில்லை. பண்டை இலக்கியத்திலும், உரைகளிலும் காணப்பெறவில்லை. இவ்வமைப்பை உற்று நோக்கும்போது, அற்றைக் குடும்ப அமைப்பு, தாயைத் தலைமையாகக் கொண்டதாக இருந்தது என்று உய்த்துணரலாம்.

தலைமகன் - மாப்பிள்ளை

தலைமகன், தலைமகள் எனும் சொல்லாட்சிகளைக் காண்போர், தொல்காப்பியக் குடும்பம், பொதுமக்களின் குடும்பம் அன்று; அரண்மனை என ஆளும் வருக்கக் குடும்ப அமைப்போ என்று ஐயுறுவர். இது சரியன்று. இன்றும், மணமகனை மாப்பிள்ளை என்று அழைத்தலே வழக்கு. தலைமகன் எனும் சொல்லின் இன்றைய வடிவமே மாப்பிள்ளை என்பதாகும். இன்றைய தமிழர் திருமணத்திலும், மாப்பிள்ளைத் தோழன், மணப்பெண் தோழி என்ற பழைய அமைவு அவ்வாறே உள்ளது. முன்னைய் பழக்கத்தின் எச்சமே இது.

தொல்காப்பியக் களவியலில் அறியத்தகும் சமுதாயவியற் புதிய செய்திகள்:

அச்சம் முதலாயின களவுக்காலப் பெண் பண்புகள்

பெருமையும், உரனும் ஆடுஉமேன (7) என ஆடவர்க்குரிய பண்புகளும், அச்சமும், நாணும், மடமும் எனப் (8) பெண்டிர்க்குரிய பண்புகளும் குறிக்கப் பெறுகின்றன. இவற்றை முறையே தலைமகனுக்கும், தலைமகளுக்கும் உரியதோர் இலக்கணம் நுதலியதாக முன்னைய உரையாசிரியரும், இன்றைய அறிஞரும் கொள்ளுவர். இவற்றைக் கூர்ந்து நோக்கின், மேற்குறித்த பண்புகள் ஆடவர்க்கும், பெண்டிருக்கும் காலம் முழுதும் உரியன அல்ல என்பது புலப்படும். இவை, களவியலில் இடம் பெற்ற நூற்பாக்கள் என்பது கருதத் தக்கது. பெருமை என்பதற்குப் பழியும் பாவமும் அஞ்சுதல் என்று இளம்பூரணர் உரை எழுதுவார். அயலூரில் இருக்கும் ஒரு பெண்ணைக் கண்டு காதலிக்க முனையும் தலைவன், அதனால் வரும் பழியையும், பாவத்தையும் எண்ணி அஞ்ச வேண்டும் என்பதே இந்நூற்பாவின் கருத்தாகக் கொள்ளத் தகும். பெண்ணை ஈர்க்கும் அளவு, பெருமைகளுக்கு உரியவனாக இருத்தல் வேண்டும். அதனைப் போலவே உரன் என்று குறிக்கப் பெறுவது, வேறூரில் உள்ள பெண்ணைச் சென்று சந்திப்பதற்கு வேண்டிய உள்ள/உடல் வலிமை என்பதே பொருள். ஆணுக்கு அச்சம் கூடாது என்று 45ஆம் நூற்பாவில் குறிப்பது கருதத் தக்கது. பழந்தமிழ்ப் பெண்ணின் திருமண வயதாக

12 கொள்ளப் பெறும். 12 ஆம் அகவை நிலை, போதிய அனுபவம் இல்லாத, தொலைநோக்கு இல்லாத, அறியா நிலை ஆகும். எனவேதான், பெண்ணின் குணமாக மடம் என்பதும் சுட்டப்பட்டது. மீண்டும் மீண்டும் தலைவி அல்லது தோழி களவு வழி ஒழுகும் தலைவனைத் திருமணத்திற்கு வற்புறுத்துவதும் கருதத் தக்கது.

\பெண்ணுக்கு உரியனவாக அச்சம், நாணம், மடம் ஆகியவற்றைத் தொல்காப்பியர் குறிப்பர். நாணத்தையும், மடனையும் பெண்மைக்கு உரியனவாகப் பிறிதோர் இடத்திலும் தொல்காப்பியர் குறிப்பர். புதிய ஆடவன் ஒருவனோடு பழகும்போது பெண்ணுக்குத் திருமணம் நிகழ்வதற்கு முன்பு இருக்க வேண்டிய கள்ளக் குழந்தைப் பேறு, குடும்ப அவமானம் பற்றிய அச்சத்தையே தொல்காப்பியர் வற்புறுத்துகிறார். ஏனைய நாணம், மடம் ஆகிய குணங்களும் களவு காலத்திற்கு மட்டுமே உரிய குணங்கள் ஆகும்.)

களவில் தற்கொலை

9ஆம் நூற்பாவில் தலைவிக்கு நிகழ்வனவாக வேட்கை முதலாயின சுட்டப் பெறுகின்றன. அவற்றின் இறுதியில் சாக்காடு என்ற ஒன்று குறிக்கப் பெறுகிறது. களவு ஒழுக்கம் ஒழுகும் தலைவி தற்கொலை செய்து கொண்டு இறத்தலும் உண்டு என்பதை இது காட்டுகிறது.) மடலேறுதல், மலை மேல் பாய்ந்து இறத்தல் ஆகியன உரையாசிரியரால் கூறப் பெறுகின்றன. இவற்றுக்குச் செய்யுள் சான்றுகள் காட்டடப்பட வில்லை என்பது எண்ணத் தக்கது. கற்பில் (7) குட்டிக் குழந்தையை உறவிடம் சேர்த்துவிட்டு மலையேறிக் குதிக்க விழையும் தாய்க் குரங்கைக் குறுந்தொகை சுட்டுகிறது. இவள் களவுத் தலைவி,

கருங்கண் தாக்கலை பெரும்பிறிது உற்றெனக்
கைம்மை உய்யாக் காமர் மந்தி
கல்லா வன்பறழ் கிளைமுதல் சேர்த்தி
ஓங்குவரை அடுக்கத்துப் பாய்ந்துயிர் செகுக்கும்
சாரல் நாட நடுநாள்
வாரல் வாழியோ வருந்துதும் யாமே

-கடுந்தோள்சுரவீரன்-குறுந்தொகை-69

இப்பாடல், இரவுக் குறி மறுத்துத் தலைவி சார்பாகத் தோழி, தலைவனிடம் கூறுவது. இரவுக் குறி, களவிற் குரியது.

தமிழிய மணமுறை பெண்ணை நோக்கியது ஆரிய மணமுறை ஆணை நோக்கியது

களவியலின் முதல் நூற்பாவில் 'மறையோர் தேஎத்து மன்றல் எட்டு' என்று குறிக்கப் பெறும் ஆரிய மணமுறை உரையாசிரியரால் விரிவாக விளக்கப்பெறுகிறது. பெறினும், ஆரிய மணமுறைக்கும்,

தமிழருடைய அகமணமுறைக்கும் பெரிய வேறுபாடு சுட்டப் பெறவில்லை. ஆனால் மிகப் பெரும் வேறுபாடு உள்ளது. ஆரியருடைய எட்டு மணமுறைகளும் ஆணை முன் நிறுத்தி, அவன் பெண்ணை அடையும் முறைகளைக் குறிப்பன. ஆனால், தமிழருடைய அகமணமுறை பெண்ணை முன்நிறுத்தி அவள் ஆணுடன் கொள்ளும் உறவு நிலையைச் சுட்டுவது.

களவின் பொருள்

'செயிர்தீர் காட்சிக் கற்பு' (22) எனக் கற்பு, கண்ணால் காண்பதுடன் தொடர்பு படுத்தப் பெறுகிறது. கற்புக்கு எதிர்மறையாகும் களவு. அது பெற்றோராலும், மற்றோராலும் கண்ணால் பார்க்கப் பெறாதது என்ற கருத்து உடையதாகும். இதனை 'மறைந்து அவற் காண்டலும்' (20) எனும் நூற்பாத் தொடரில் ஒளிந்து இருந்து எனும் பொருளில் மறைந்து எனும் சொல் ஆளப்பட்டுள்ளது. 'மறைந்த ஒழுக்கம்' என்றே களவு குறிப்பிடப் பெறுகிறது (44) ஊராரும், உற்றாரும் நேரில் காணுமாறு வாழும் வாழ்க்கை கற்பு வாழ்க்கை என்றும், அவர் காணாதவாறு மறைந்து வாழுதல் களவு வாழ்க்கை என்றும் கருத வேண்டும்.

களவு என்ற சொல்லிற்குத் தமிழுள்ளிட்ட வேறு சில திராவிட மொழிகளிலும் Secrecy என்ற பொருள் வழங்குகிறது (DED 1156 Tamil and Malto: qalwo - Secretly).

'ஒளிந்திருக்கும் இடத்தினின்று வெளியில் வா' என்ற இன்றைய அழைப்பு மொழி வழக்கின் மூலக் குரலைத் தொல்காப்பியத்தில், களவு வெளிப்படுத்தலின் (48), வெளிப்பட வரைதல் (49) எனுந் தொடர்களில் அப்படியே கேட்கிறோம். திருமணத்தை வரைதல் (49) என்று தொல்காப்பியர் குறிப்பர். வரைதல், வெளிப்பட வரைதல், வெளிப்படாது வரைதல் என்று இரு வகை. வெளிப்படாது வாழுதலே களவு எனப்படும். இங்கே, களவு என்ற சொல் திருட்டைக் குறிக்க வில்லை. மறைவு என்பதையே குறிக்கிறது. மறைந்து ஒழுகும் (44) என்றும், அருமறை (21) என்றும் தொல்காப்பியர் வேறு இடத்தில் குறிப்பன இங்கே இணைத்து எண்ணத் தக்கவை. களவு, குடும்ப அமைப்பிற்கு எதிரானது; குழந்தை பெற்றுக் கொள்ள முடியாதது. குழந்தைப் பேற்றிற்குக் களம் அமைத்துவிடக் கூடியது. எனவேதான், பெண்ணின் குணமாக அச்சம் என்பது சுட்டப்பட்டது.

களவியலும் உறவியலும்

தலைவனும், தலைவியும் சேர்ந்து பழகும் களவு வாழ்வில், இருவரும் உடல் உறவு கொண்டனர் என்றும், கொள்ளவில்லை என்றும் இரு கருத்துகள் நிலவுகின்றன. இலக்கியவியலாலும், சமுதாயவியலாலும் இதனை ஆராய்தல் வேண்டும். களவில் மெய்தொட்டுப் பயிறல் உண்டு

(நூற்பா.11), கைபட்டுக் கலங்கியதுண்டு (21:5), அளவு மிகத் தோன்றினும் (25) எனும் தொல்காப்பிய நூற்பாத் தொடருக்கு இளம்பூரணர் உரையும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும் கவனத்திற்குரியவை.

'பெதும்பைப் பருவத்தளாகிய தலைவி
புணர்ச்சியாற் கதிர்த்து வீங்குகின்ற
முலையும் புதிதுற்ற கவினும்'

'இளம்பூரணம்'

அகநனூற்றுப்பா 150, மேற்கண்ட உரையை அரண் செய்யும்.

பின்னுவிட நெறித்த கூந்தலும் பொன்னென
ஆகத் தரும்பிய சுணங்கும் வம்புவிடக்
கண்ணுருத் தெழுதரு முலையும் நோக்கி
எல்லினை பெரிதெனப் பன்மாண் கூறிப்
பெருந்தோள் அடைய முயங்கி நீடுநினைந்
தருங்கடிப் படுத்தனள் . . . . .
. . . .
தாரார் மார்ப நீ தணந்த ஞான்றே.

அன்றியும், 'நாற்றமும் . . . . .' எனத் தொடங்கும் 24 ஆம் நூற்பாவின் பொதுப்போக்கும், 'புணர்ந்த பின் புணர்ச்சி, வேண்டினும், புணர்ச்சி உணர்ந்துழி' எனவரும் சொற்றொடர்களும், தலைவி தலைவனுடன் களவில் உறவு கொண்டதை உறுதி செய்கின்றன. இந்நூற்பா உரையில், 'நாற்றம்' என்பதைத் தலைவன் கூட்டத்தால் மான்மதச் சாந்து முதலியனவும், பல பூக்களும் விரவி நாறுதல் என்றும், 'தோற்றம்' என்பதைத் 'தந்நிலை திரிந்து துணைத்து மெல்கிப் பிணைத்துக்காட்டுந் தோளும் முலையும்' என்றும் நச்சினார்க்கினியர் எழுதுவன கருதுதற்குரியன.

களவும் பூப்பும்

களவியலில் இடம் பெற்றுள்ள

'முந்நாள் அல்லது துணை இன்று கழியாது
அந்நாள் அகத்தும் அது வரைவின்றே'

என்ற 32ஆம் நூற்பாவும், அதற்கு நச்சினார்க்கினியர் எழுதியுள்ள உரையும் கவனிக்கத் தக்கவை. கற்பியலில் இடம் பெற வேண்டிய இந்நூற்பா களவியலில் இடம் பெற்றமை எண்ணுதற்குரியது. பூப்புக்குரிய மூன்று நாட்கள், களவுக் காலத்தில் புணர்ச்சிக்குரிய நாள்களாக, முற்காலத்துக் கருதப் பட்டதாதல் வேண்டும். பூப்புக் காலப் புணர்ச்சி, குழந்தைப் பேற்றிற்கு வழி வகுக்காது என்ற பாதுகாப்புணர்ச்சி காரணமாக இருந்திருத்தல் வேண்டும். நச்சினார்க்கினியர், 'பூப்பெய்திய

மூன்று நாளும் அல்லது கூட்டம் இன்றி' என்று உரையும், பூப்பு நிகழுங்காலத்து வரையாது (விலக்காது) களவொழுக்கம் நிகழ்த்தினர் என்று சிறப்புரையும் எழுதுவர்.*

குக்கூ என்றது கோழி அதனெதிர்
துட்கென்ற றன்றென் தூஉ நெஞ்சம்
தோள்தோய் காதலர்பிரிக்கும்
வாள்போல் வைகறை வந்தன்றால் எனவே

என்ற குறுந்தொகைப் (157) பாடலைக் காட்டி எழுதும் குறிப்பும் எண்ணத் தக்கது. பூப்பு எய்திய தலைமகள் உரைத்ததிது.

முந்நாளைப் பிரிவாகிய பூப்பிடைப்
பிரிவு வந்துழித் தலைவி கூறியது

என்பது அவர் தரும் குறிப்பு.

களவில் தலைவி வீட்டில் தலைவன்

இரவுக் குறியே இல்லகத் துள்ளும்
மனையோர் கிளவி கேட்கும் வழியதுவே
மனையகம் புகாஅக் காலை யான

என்ற 31ஆம் நூற்பாவுரையில், நச்சினார்க்கினியர், 'அச்சமின்றி உள் மனையிற் சென்று கூடவும் பெறும்' என்று எழுதுவர். எனவே, இல்லத்தின் புறத்தும், இரவுக் காலத்து இல்லத்தின் அகத்தும் தலைமக்கள் களவில் கூடினர் என்பது தெளிவு.

---

* பூப்புக் காலத்துப் பெண்டிரைத் தீண்டத் தகாது என்ற கருத்தும், அப்போது பெண்டிர் 'தீட்டு' என்ற நிலையும் உள்ளன. இச்சொற்களுக்கு வேர்ச்சொல் 'தீண்டு' என்பதாகும். 'தீண்டு' என்பதன் வலித்தல் விகாரச் சொல்லே தீட்டு என்றாகி இருக்கிறது. தீட்டு என்ற சொல்லின் உட்பொதியாகத் தீண்டு என்றசொற் பொருள் இருப்பது சிந்தித்தற் குரியது

1. பூப்புக் காலத்தை மறைத்தாலும் கூடாதிருந்தாலும் தொண்ணூற்றாறு பணம் தண்டம்.

கௌடில்யம், அதி:3: அத்.59

2. தொல் பழங்காலத்து, மாதவிலக்கின்போது பெண் ஒருத்தி, எந்த ஆடவனையும் உறவிற்கு அழைக்கலாம். ஷர்மிஷ்டா எனும் பெண்யயாதியை இவ்வாறே அழைத்தாள்.

3. உத்தங்கன் அவனது குருவின் மனைவியுடன், மாதவிலக்குக் காலங்களில் உறவு கொண்டான்.

மேற்கோள்: டாக்டர் சிலம்பு நா. செல்வராசு
சங்க இலக்கியம், ப: 16,17

'கூட்டம்' எனும் சொல்:

தலைமக்கள் சந்திப்பைக் களவியலில் கூட்டம் (29) என்று இலக்கண ஆசிரியரும், உரையாசிரியரும் குறிப்பது ஆயத் தக்கது. 'காமக் களவுக் கூட்டம்' என்றே தொல்காப்பியர் மொழிவர் (1). கூட்டம், எனில் களவுப் புணர்ச்சியையே குறிக்கும். கூட்டம், கூடுதல் என்ற சொற்கள் தமிழன்றி வேறு திராவிட மொழிகளிலும், உடலுறவையே குறிக்கின்றன. (DED 1562)

Tamil	-	Kuuta - Cohabit
Toda	-	Kur Kury - have intercourse with
Kannada	-	Kud - have sexual intercourse
		Kuute - Sexual intercourse
Telugu	-	Kuutami - Copulation
Telugu	-	Kuudumi - Copulate

களவுறவு - ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டமை

உலகில் சில இனமக்களிடம், பகலில் தோப்புகளிலும், பனை, தென்னைமர அடிவாரங்களிலும் ஆணும் பெண்களும் சேர்ந்துறையும் பழக்கம் உள்ளது. இரவில், பெண், தன் வீட்டுக் கதவைத் திறந்து வைத்திருந்து, களவுக் காதலனை வரவேற்று உறவு கொள்ளல் ஆலந்தில் (Holland - Questem) வழக்கம். மேலும் சில இனத்தாரிடையே படுக்கையிற் பழகுதல் (Welsh - counting on the bed) சேர்ந்து கிடத்தல் (New England & Northern Europe/Bundling) தாமதித்துத் தங்குதல் (Portland Island Tarrying) என மணத்திற்கு முன் களவுறவு உள்ளது.

செஞ்சு என்ற இந்தியப் பழங்குடி மக்களிடம் இரவுறவு கொள்ளக் கூடாது என்றும், குழந்தை குருடாய்ப் பிறக்கும் என்றும், பகலுறவே நன்று என்றும் கருதப் பெற்றன.

இடைக்கால நிலை

'களவு' என்பது ஒப்புக் கொள்ளப்பட்ட உறவாக இருந்துள்ளது. அதுதான் கற்பு என்ற திருமண முறைக்கு முன் அனைத்துப் பண்டைய சமுதாயங்களிலும் நிலவியிருத்தல் வேண்டும். களவுறவினால் நேர்ந்த சமுதாயச் சிக்கலே கற்பு என்ற திருமணக் காரணத்திற்கு வழி வகுத்திருக்க வேண்டும். களவு ஒரு பக்கமும், கற்பு ஒரு பக்கமும் ஒரே காலத்தில் இருந்திருத்தல் வேண்டும் (Transition Period). அக்கால நிலையையே தொல்காப்பியர் பதிவு செய்திருப்பதாகக் கருதுதல் வேண்டும். வரைவு இடை வைத்துப் பொருள் வயிற் பிரிதல் (40) என்ற களவுக் காலப் பழக்கம், அற்றைச் சமுதாயத்தில் ஒப்புக் கொள்ளப்பட்டிருத்தல் வேண்டும்.

பாலுறவுக் குற்றக் குறைவும் களவும்

சுதந்திரமான பாலுறவு இருக்கும் சமுதாயத்தில் பாலுறவுக் குற்றங்கள் மிகுதியாக நிகழா என்பதைக் கோண்டு பழங்குடி மக்களொடு மக்களாக வாழ்ந்த வெரியர் எல்வின் குறிப்பிடுவர். காரணம், கோண்டு மக்களிடம் திருமண முன்னுறவு தடுக்கப் பெறவில்லை. தமிழிலக்கியம், இலக்கணம் காட்டும் களவியலை இப்பார்வையிலும் கருதுதல் வேண்டும். சங்க இலக்கியங்களில் பாலுறவுக் குற்ற நிகழ்ச்சிகள் பொதுவாகப் பதிவு செய்யப்படாமை அக்காலத்து அக்குற்றம் மிகக் குறைவாக இருந்தது என்பதைக் காட்டுவதாகவே கொள்ளுதல் வேண்டும். கைக்கிளையும் பெருந்திணையும் சிறுபான்மை வழக்கின.

துணை நூல்கள்

1. டாக்டர் சிலம்பு நா.செல்வராசு, **சங்க இலக்கியம் சமூக, மானுடவியல் ஆய்வுக் கட்டுரைகள்,** புதுச்சேரி, 1996

2. க. வெள்ளைவாரணம் - **தொல்காப்பியம், களவியல்,** மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை, 1983

3. Burrow and Emeneau - **A Dravidian Etymlogical Dictionary,** Oxford, London, W1, 1961.

கைக்கிளை - மேலாய்வு

இரா. இளங்குமரன்

தொல்காப்பியப் பொருளதிகார முதல் இயல் **அகத்திணை இயல்**. அதன் முதல் நூற்பாவின் முதற்சொல் 'கைக்கிளை' என்பது. ஏழிசையுள் 'குரல்' போலவும், எழுத்துகளுள் 'அகரம்' போலவும் அகத்திணையுள் முதன்மை பெறுவது **'கைக்கிளை'**.

'முதற்கோணல் முற்றுங்கோணல்' என்பது பழமொழி; கைக்கிளையை முதற்கோணல் போல ஆக்காமல், அகத்திணை ஏழனுள் தலைப்பட்ட ஒன்று என்றும், மற்றை அகத்திணைகளுக்கு 'முளைநிலை' அதுவே என்றும், கண்டு மகிழச் செய்வதே **கைக்கிளை - மேலாய்வு** என்னும் இக்கட்டுரையாம்.

எழுதிணைகளுள் கைக்கிளை ஒன்று

ஆசிரியர் தொல்காப்பியர்,

"கைக்கிளை முதலாப் பெருந்திணை இறுவாய்
முற்படக் கிளந்த **எழுதிணை என்ப**" என்று,

எழுதிணையுள் ஒன்றாகவே கைக்கிளையைச் சொல்கிறார். இதனைச் செய்யுள் இயலில் (183)

"கைக்கிளை முதலா **எழுபெருந் திணையும்**
முற்கிளந் தனவே முறைநெறி வகையின"

என்கிறார். எழு பெரு என்பதில் எழுதல் உண்டு, ஏழ் உண்டு, பெருந்திணை முதற்சொல்லும் உண்டு. மூன்றும் பொருந்தும் முத்தான மூவுறல் நிலை இது (இரட்டுறலுக்குமேல் மூவுறல்).

பன்னிருபடலத்தாரும், புறப்பொருள் வெண்பா மாலையாரும், புறத்திணையைப் பன்னிரண்டாகப் பகுத்தமையை, மயங்கக் கூறலும் மிகைபடக் கூறலும் ஆமென இளம்பூரணர் மறுப்பார். அதனை நச்சினார்க்கினியர் "அகங்கை இரண்டுடையார்க்குப் புறங்கை நான்காகாது இரண்டாயவாறுபோல், அகத்திணை ஏழற்கும் புறத்திணை ஏழென்றலே பொருத்தமுடைத்தாயிற்று" என்றார்.

பன்னிருவகைப்படக் கூறுவார், கைக்கிளையும் பெருந்திணையும் 'புறம்' என்றாராயின் அகத்திணை ஏழ் என்னாது ஐந்தெனல் வேண்டும் என்று மறுப்பார் இளம்பூரணர்.

அகத்திணைகளுள் முற்பட நிற்பதாய், அகப்பொருள் உடையதாய் இருக்கும் கைக்கிளையும், மற்றைத் திணைகளின் பொருட் சிறப்பொடு ஒப்பவைத்து மதிக்கத்தக்கதாம்.

நிலம்பெறாத்திணை

ஆசிரியர் தொல்காப்பியர் கைக்கிளையைக் கூறி நடுவண் ஐந்திணை இலக்கணம் முறையே கூறாமல், நடுவண் ஐந்திணை இலக்கணம் கூறி, இறுதியில் கைக்கிளை, பெருந்திணைகளைக் கூறுகிறார். இதனை நுண்ணிதின் ஆய்ந்த இளம்பூரணர், இரண்டாம் நூற்பா உரையில் "எழுவகைத் திணையினும் நிலம் பெறுவன நான்கு என்றவாறாயிற்று" என்கிறார்.

தனக்கெனத் தனிநிலம்வேறு இல்லை எனினும் முல்லையும் குறிஞ்சியும் முறைமையில் திரிந்து நல்லியல் பழிந்தது எனப்படுதலின் அதற்கும் (பாலைக்கும்) நிலம் அமைந்ததாயிற்று. நிலமில்லாதவை கைக்கிளையும், பெருந்திணையும் ஆகலின், அவை பிற்படக் கூறப்பட்டன என்பதை உணர்த்துகிறார் உரையாசிரியர். நச்சினார்க்-கினியரும் ஏற்கிறார். ஆகலின், கைக்கிளையைப் பின்னிட வைத்தல் நிலமின்மை கொண்டே எனக் கொள்ளலாம்.

கைக்கிளையும் அன்புத் திணையே

அன்பின் ஐந்திணை எனத் தொடங்கும் இறையனார் களவியல் நூற்பாவில் கைக்கிளை என்னும் சொல்தானும் இல்லை.

நம்பியகப் பொருள் அகத்திணை இயல் முதல் நூற்பாவில்,

"கைக்கிளை ஐந்திணை பெருந்திணை என எழுபெற்றித்து"

என்கிறார். அவ்வியல் மூன்றாம் நூற்பாவில்,.

"கைக்கிளை யுடைய தொருதலைக் காமம்"

என்கிறார். அவரே ஒழிபியலில்,

"காமஞ் சாலா இளமை யோள்வயிற்
குறிப்பறி வுறாது குறுகியாங் கவளோ
டிறப்பக் கூறுவ தகப்புறக் கைக்கிளை"

என்றும்,

அதுவே, "இறைமையில்லோர்க்கும் இழிகுலத்தோர்க்கு முறைமையின் உரித்தே முன்னுங் காலை" என்றும் கூறுகிறார். அகப்பொருள்திணை ஒன்றனை, அகப்புறப் பொருளாக்கி, அதற்கு உரியார் இவரெனச் சுட்டுதலும் நம்பியார் கொள்கையாதல் புலப்படும்.

வேண்டா விகற்பம்

புறப்பொருள் வெண்பா மாலையாரோ, பதினொன்றாம் படலமாகக் கைக்கிளைப் படலத்தை வைத்து, அதனை ஆண்பாற்

கூற்று, பெண்பாற்கூற்று எனப்பகுத்து முன்னதற்குப் பதினான்கும், பின்னதற்குப்பதினைந்துமாக இருபத்தொன்பது துறைகளை வகுத்துக் காட்டுகிறார். தொல்காப்பியர் குறியாததொரு திணையை (அகப்புறத்-திணையை) உருவாக்கி, அதனையும் அவர் கருத்துக்கு முரணாகப் பெண்பாற்கைக்கிளை என ஒன்றனைப் படைத்தமை வழிநூல் இலக்கணப்படி "வேண்டும் விகற்பம்" கூறுதல் என்பதற்கு மாறாக "வேண்டா விகற்பம்" கூறலாய் அமைந்ததாம். இவற்றால் பின்னூலாசிரியர்களும் உரையாசிரியர்களும் கைக்கிளையை வழுப்-பொருளுக்கு இடமாக்கினர் என்க.

கைக்கிளைப் பொருள்

கைக்கிளை என்பதன் பொருள் விளக்கம் கூறும் இளம்பூரணர், கை என்பதற்குச் சிறுமைப் பொருள் தருதல் அத்திணையின் தன்மைக்குத் தாழ்வு தந்ததாகி விட்டதாம்: அது "கைக்கிளை என்ற பொருண்மை யாதோ எனின், கை என்பது சிறுமை பற்றிவரும்; அது தத்தம் குறிப்பிற் பொருள் செய்வதோர் இடைச்சொல்; கிளை என்பது உறவு; பெருமை இல்லாத தலைமக்கள் உறவு என்றவாறு: கைக்குடை, கையேடு, கைவாள், கைஒலியல், கைவாய்க்கால் எனப் பெருமையில்லாதவற்றை வழங்குபவாதலின்" என்பது.

"கைக்கிளை என்பது ஒரு மருங்கு பற்றிய கேண்மை. இஃது ஏழாவதன் தொகை. எனவே ஒருதலைக் காமமாயிற்று" என நச்சினார்க்கினியர் கைக்கிளைக்கு விளக்கம் தருகிறார்.

இனிக் கைக்கிளை வாளா ஒழியாமல் மணம் பெறுவது என்பது, "எண்வகை மணத்தினுள்ளும் கைக்கிளைமுதல் ஆறு திணையும் நான்கு மணம் பெறத் தாமொன்றுமே நான்குமணம் பெற்று நடத்தலின் பெருந்திணை எனப்பட்டது என நச்சினார்க்கினியர் குறிப்பிடுகிறார். இதனால் கைக்கிளை ஒரு திணை என்றும், அது மணம் பெறலுண்டு என்பதும் அவர் குறிப்பாக விளங்கும். இவ்வகையால், கைக்கிளை சிறுமைபற்றிவரும் என்பதும், பெருமை இல்லாத தலைமக்கள் உறவு என்பதும். அதனை அகப்புறமாக்கி ஆண்பாற்கூற்று, பெண்பாற்கூற்று என்று வகுத்துக் கொண்டமை ஆகியவை முன்னாசிரியரொடு முரணுவது என்பதும் புலப்படும்.

சிறிதும் சிறுமையதும்

'கை' என்பதற்குச் சிறியது எனப்பொருள் கொள்வதை நோக்குவோம்: 'சிறியர்'க்கும் 'சிறுவர்'க்கும் வேறுபாடு இல்லையா? சிறியவை எல்லாம் சிறுமையானவையா? 'சிறுமுதுக்குறைவி', 'சிறுப்பெரியார்' இவ்வாட்சிகள் சிறியவற்றின் பெருமை சுட்டுவன அல்லவோ!

சிறுவர் இளையர், சிறியர் சிறுதன்மையுடையர்- இவ்வேறுபாடு பொது வழக்கிலும் உண்டுதானே. சிறியதற்கு இழிவும் தாழ்வும் சுட்ட வகை உண்டா?

"செயற்கரிய செய்கலாதார் - சிறியர்"

"சீ! சீ! சிறியர் செய்கை செய்தான்"

திருவள்ளுவர், பாரதியார் வாக்குகளாகிய இவற்றில் வரும் சிறியாரைச் 'சிறுவர்' எனின் எத்தகு பொருட்கேடாம்? ஆகலின் சிறியது என்பதைச் சிறுமையானது, இழிந்தது எனப் பொருள் கொள்ளல் முரண் உடையதாம்.

சிறுவர் மணம்

தொல்காப்பியம் பொருளதிகார ஆராய்ச்சி என்பதொருநூல் அறிஞர் மு.இராகவ ஐயங்காரால் 1912 இல் எழுதப்பட்டது. அதில் கைக்கிளை பற்றி ஆய்வு செய்து, "காமக்குறிப்பில்லாப் பேதையரிடம் நிகழும் கைக்கிளை யொன்றும் ஆசிரியர் முதற்கண் எடுத்தோதுதலின் தமிழ்நாட்டிற் சிறுமிகளை விரும்பி மணந்த வழக்கும் முன்பு இருந்தது போலும்" என்பார் (பக்.19).

இவ்வழக்கை நூல் வழக்காலும் நடைமுறைவழக்காலும் நாட்டத்தக்க சான்றுகள் கிட்டாமையால், 'போலும்' என்ற வாய்பாட்டால் கூறினார் என்பது அவர் கூற்றாலே புலப்படும். இதனை விரிவாக ஆய்ந்த அறிஞர் வ.சுப. மாணிக்கனார், "இலக்கணம் இலக்கியம் அறநூல் என்ற முத்திறமும் தொகுத்துக் காணின் தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் நிலவியிருந்த நல்ல கெட்ட காதற் போக்குகளை முழுதுற அறிந்து கொள்ளலாம். பேதைக்காதல் எத்திறத்தும் இடம் பெறாமையின் தமிழ்ச்சமுதாயத்தில் இல்லை என்பதே முடிவு" என்றார் (தமிழ்க் காதல்.பக்.223).

கைக்கிளை நூற்பா

இனி, ஆசிரியர் தொல்காப்பியர் கைக்கிளைத் திணைக்குக் கூறும் நூற்பாவைக் காண்போம்:

"காமம் சாலா இளமையோள்வயின்
ஏமம் சாலா இடும்பை எய்தி
நன்மையும் தீமையும் என்றிரு திறத்தால்
தன்னொடும் அவளொடும் தருக்கிய புணர்த்துச்
சொல்எதிர் பெறாஅன் சொல்லி இன்புறல்
புல்லித் தோன்றும் கைக்கிளைக் குறிப்பே"

என்பதே அது.

பொருள் விளக்கம்

1. தலைவி காமம் சாலாத இளமையோள் என்பது. அவள் காமஇயல்போ, காமுறத்தக்க தோற்றமோ முழுதுற இல்லாதவள் என்பது இல்லை. அவள் காமஇயல்பும் காமுறு தோற்றமும் முழுதுற நிரம்பாதவள் என்பதே பொருளாம். இல்லையேல் 'சாலா' என்னும் சொல் பொருளற்றதாகிவிடும் அவள் சாலும் நிலையள் என எண்ணத்தக்கவளாய்ச் சாலாமை உள்ளவளாய் இருப்பவள் என்பதே பொருளாம். பின்னர்ச் சொல்லும் போது ஆசிரியர், "காமஞ்சான்ற கடைக் கோட்காலை" என்பதனை எண்ணல் தகும் (கற்பு.51). அந்நிலை, "ஏமஞ்சான்ற மக்களொடுதுவன்றி, அறம்புரி சுற்றமொடு கிழவனும் கிழத்தியும் சிறந்தது பயிற்றும்" நிலை என்பதாம்.

இவண் காமம் சாலல் என்பது கிழவன் கிழத்தியராய் ஒருங்குடன் வாழத்தக்க உடல் உள நிலைகள் அமைதலாம். அந்நிலை அமைந்தார், அமையார்போலத் தோற்றம் தருதலும், அமையார் அமைந்தார் போலத் தோற்றம் தருதலும் கண்கூடு ஆகலின், ஏற்படும் பருவ உருவ மயக்கியல் நிலையில் கிளர்ந்தது கைக்கிளையாம்.

கமம் - நிறைவாகும் என்பது, 'கமம் நிறைந்தியலும்' என்னும் உரியியல் நூற்பாவால் தெளிவாம் (57). இவண் 'நிறையாமையே' அன்றி 'இல்லாமை' அன்றாம்.

2. "ஏமம் சாலா இடும்பை எய்தி" என்பது

ஏமமாவது பாதுகாப்பு. பாதுகாப்பும் உற்றாரும் உறவரும் அமைந்த ஊரை 'ஏமப்பேரூர்' என்பார் ஆசிரியர் (அகத்.37)

பாதுகாப்பாம் மிதப்பினை "ஏமப்புணை" என்பார் வள்ளுவர். இவண் தானே ஆற்றுதல் இல்லாமையும் தன்னை ஆற்றுவார் இல்லாமையும் ஆகிய நிலையே ஏமம் சாலா இடும்பை யாம். தற்கட்டும் இல்லை. அவன் குறிப்பறிந்து ஆற்றும் தகைமையும் தலைவிக்கில்லை. இத்தனை நட்பின்வாய்ச் சொல்லி ஆற்றும் பேறும் இல்லை! ஆகலின் காப்பிலாக்கவற்சிக்கு ஆட்படுகிறாள் என்பதாம். அவள் காமக்குறிப்பு அறியா இளம்பேதை எனின், இத்துயர் அவற்கு நேராதாம்!

3. "நன்மையும் தீமையும் என்றிரு திறத்தால்
தன்னொடும் அவளொடும் தருக்கிய புணர்த்து" என்பது

அவள் தன் வாழ்வுத் துணையாய் அமையின் தனக்கும் அவளுக்கும் உண்டாகும் நன்மைகள் இவை இவை எனவும், அவள்தன் வாழ்வுத் துணையாய் அமையாக்கால் தனக்கும் அவளுக்கும் உண்டாகும் தீமைகள் இவை இவை எனவும் தானே பெருமிதமாக இணைத்துச்

சொல்கிறான். தான் சொல்லும் பெருமித உரைகளை இருபாலும் தடைவிடை படக் கூறுதலின் தருக்கிய புணர்த்து என்றாராம். அவனே சொல்லுமாறு ஏன் எனின், அது மேல்வரும் செய்தியாம்:

4. "சொல்லெதிர் பெறாஅன் சொல்லி இன்புறல்" என்பது: தலைவியின் மறுமொழி எதுவும் பெறானாகத் தானே சொல்லித் தனி இன்பம் அடைகின்றான். சொல்எதிர் பெறாமை அவனுக்குத் துன்பம் ஆக்கவில்லை ஆதலால் "இன்புறல்," என்றார். இவ்வாறு கொள்ளல் அவன் உள்ளார்ந்த அன்பின் திறமாம். சொல்லெதிர் பெறாநிலை உண்டே அன்றி, அவள், அவன் சொற்பட வெறுத்தோடினள், நகைத் தோடினள், முகங்கடுத்தனள் என்னும் குறிப்பு இல்லை ஆதல் அறிக.

5. "புல்லித் தோன்றும் கைக்கிளைக் குறிப்பே" என்பது "புல்லிக் கிடந்தேன்" என்பது குறள்மொழி. அது பொருந்துதல், தழுவுதல் பொருளது. மேற்சுட்டிய இலக்கணங்கள் எல்லாம் பொருந்தித் தோன்றுவது கைக்கிளைக் குறிப்பாம். 'கைக்கிளைக் குறிப்பு' என்னும் தொடரை ஆழ்ந்து ஆராய வள்ளுவக் காதலர் 'குறிப்பறிதலை' நோக்குக. குறிப்பறிகாறும் குறுகாமை அகப்பொது நெஞ்சமெனக் கொள்க. இனிக் கைக்கிளைப் பொருளை மேலாய்வு செய்வோம்.

கைக்கிளை-மேலாய்வு

கை:

கை என்பது பலபொருள் ஒருசொல் என்பது எவரும் அறிந்தது. செய்-செயல் என்பவை கைவழியவை. ஆதலால் "கை" என்பதற்குக் "செய்" என்னும் பொருள் தமிழிலும், தமிழ்வழி மொழிகளிலும் உண்டாயிற்று. "கை செய்தூண் மரபினர்" கை செய்தூண் மாலையர் எனப்பட்டார் (திருக். 1035). செய் என்பது பண்படுத்தப்படுவதும், பண்படுத்தப்பட்டதுமாம் நிலம். எ-டு. நன் செய்; புன்செய்.

செய் என்பது செம்மை. எ-டு: செய்யன் சேய், சேயோன், செயல் - செம்மையாகச் செய்யப்படுவதே செயல். கை என்பது செயல்மூலம்; அது, ஒழுக்கம் என்னும் பொருளது.

கை ஆறு - கையாறு = ஒழுக்கநெறி

"கலக்கத்தைக் **கையாறாக்** கொள்ளாதாம் மேல்" (திருக்.627)

கை அறியா - ஒழுக்க நெறி அறியாத

"கையறியாப் பேதை வினை மேற் கொளின்" (திருக்.826)

"கைஇகந்த - முறைகடந்த; கை இகந்ததண்டம்" (திருக்.567)

ஒழுக்க நிலை பற்றிக் கூறும் அறநூல் ஒன்று "கைந்நிலை" எனப்படுதல் அறிக.

கட்டற்றுச்செல்லும் உளத்துயர் 'கைம்மிகல்' (நற் 263 அக.128)

அது கைந்நிறுக்கல்லாது எனவும் படும் (அகம்.198)

கட்டுள் நில்லாமை 'கைநில்லா' எனப்படும் (குறுந்.149)

'கைகோள்' என்னும் சொல்லுக்குப் பொருள் கூறும் பேராசிரியர் 'ஒழுக்கம் கோடல்' என்பார் (பொருள்.500).

களவு கற்பு என்பவற்றை

"மெய்பெறும் அவையே கைகோள் வகையே"

என்பார் தொல்காப்பியர் (செய்.186). செய்யுள் உறுப்புகளை எண்ணும் அவர் 'திணையே கைகோள்' என்கிறார் (செய்.1) தலைவிக்கு ஒழுக்க நெறி பயில்விக்கும் தாய் 'கோடாய்' எனப்படுவாள் கோவை நூல்களில் அவள் 'கைத்தாய்' எனவும் படுவாள்.

'கோடல் மரபு' என்பது கற்பிக்கும் ஆசிரியர் மரபாம். 'கோடல் மரபே கூறுங்காலை' என்பார் நன்னூலார்.

கோடலாவது கொள்ளுதலாம்; கொள்ளுமாறு கொடுத்தலும் கொடுக்கப் பெறுதலும் கோடல் மரபாம்.

மடம் என்னும் மடந்தையர் தன்மை, கற்பித்தவற்றைக் கற்பித்த வகையிற் கைவிடாது கொண்டு நிற்றலாம். அம்மடம் என்பதற்குக், 'கொளுத்தக் கொண்டு கொண்டது விடாமை' என்னும் பொருளதாதல் பழைய உரைமரபாம்.

மடன் என்பதற்குச் "செவிலியர் கொளுத்தக் கொண்டு கொண்டது விடாமையாம்" என்பார் நச்சினார்க்கினியர். (கள.8.) அடியார்க்கு நல்லாருரை (சிலப்.16.86) இறையனார் களவியலுரை (2) பேராசிரியர் உரை (தொல். பொருள் 252) என்பனவும் இப்பொருளே பொருளாய்க் கூறுகின்றனவாம். 'செவிலியர்' என நச்சினார்க்கினியர் சுட்டிக் கூறியது அவ்விடத்தொடு கூடியதாம்.

கிளை: கிளை என்பது கிளைப்பது; தழைப்பது. தழையாயினாற் போலக் கிளைப்பது கிளையாயிற்று. ஒன்றில் இருந்து ஒன்று உருவாகி வளரும் நிலை எனப்படும். கிளை மரக்கிளை, உறவினர், கிளைத்தல் எனப்பல பொருள் தரும்.

கிளை, கிளைஞர் விளக்கம் இவண் அறிதல் நன்றாம்: "கிளை என்பது முதன் முதல் மரத்தின் கோடுகளுக்கே பெயராக

வழங்கப்பட்டதாகும். ஒரு மரமும் அம்மரத்தினின்று பல கவர்களாகப் பிரியுங்கிளையும் ஒன்றை விட்டொன்று வேறாகாமற் பெரிதும் இயைந்து நிற்கின்றன. இங்ஙனமே ஒருவனுக்குக் கிளைகள் போல் நெருங்கிய தொடர்புடையராதற்குரியார் அவன்தான் பிறத்தற்கு இடமான தாய் தந்தையரும், தம்மினின்று பிறக்கும் மக்களும், அம்மக்களின்று பிறக்கும் மக்களும் தன்னோடு உடன் பிறந்தாரினின்று பிறக்கும் மக்களும், அம்மக்களுக்கு மக்களும் என அவனோடு நெருங்கிய உறவு வாய்ந்தவரே ஆவர்".

கிளைஞர் என்பார் ஒருவருக்கு ஒருவர் உதவியும் துணையுமாய் இருக்கும் தன்மையர் ஆவர். மரத்தாற் கிளையும், கிளையால் மரமும் உயிர்வாழ்கின்றன. அடிமரத்தை வெட்டினால் கிளைகள் பட்டுப்போம். கிளைகளை எல்லாம் வெட்டினால் மரமும் பட்டுப்போம். இது பெரும்பாலும் எல்லா மரங்களிடத்தும் காணப்படும் உண்மை நிகழ்ச்சியாம். இதுபோலவே தாய் தந்தையர் தம்மக்கள் இளைஞராய் இருக்கும் பொழுது அவர்க்கு உதவியும் துணையுமாய் நின்று அவரைப் பாதுகாத்து உயிர்வாழச்செய்கின்றனர். மக்கள் வளர்ந்து பெரியராம் பொழுது தம் தாய் தந்தையர் ஆண்டில் முதிர்ந்து வலிவு குன்றப் பெறுதலால் மக்கள் அவர்க்கு உதவியும் துணையுமாய் நின்று அவரை உயிர் வாழச் செய்கின்றனர். இங்ஙனமே உடன்பிறந்தாரும் ஒருவருக் கொருவர் உதவியும் துணையுமாய் நின்று உயிர் வாழ்தலை நேரே காண்கிறோம். ஆகவே கிளைஞராவார் எல்லாரும் ஒருவருக்கொருவர் உதவியும் துணையுமாய் நின்று ஒழுகினால் மட்டும் அவர் கிளைஞர் என்று பெயர் பெறுதற்கு உரியார் என்பது பெறப்படும்.

கடவுள் நிலைக்கு மாறான கொள்கைகள் சைவம் ஆகா (17-19)
-மறைமலையடிகளார்

'கிளை' பார்த்தே மணமுடித்தல் முது தமிழ்க் குடிகளின் இற்றை வழக்காகவும் இருத்தல் கண்கூடு.

"முறை பார்க்காமல் திருமணம் புரிதல் முறையா?" எனக் கூறுதல் இன்றும் சிற்றூர் வழக்கே.

ஆகலின், கிளையும் முறையும் உறவுரிமைப் பொருளாதல் புலப்படும். புலப்படவே 'கைக்கிளை' என்பதன் அடிப்பொருளும் புலப்படும். காதல் என்பது அறம் எனவும், ஒழுக்கம் எனவும் இயற்கை எனவும் இறைமை எனவும், ஊழ் எனவும், இயல்பு எனவும் எல்லா உயிர்க்கும் அமைவு எனவும் முன்னவர் அறிந்தனர் போற்றினர் என்பது பழந்தமிழ்ச் சான்றுகளால் விளங்கும். காதலரைச் சேர்ந்தொழுக விடாத சூழல் ஏற்படுமாயின் அதனை ஊரறிய உரைத்து முறைகேட்டலும், அம்முறையைச் சான்றோர் ஏற்று நிறைவுறுத்தலும், அந்நிலை ஏற்படாமல் காதலர் உடன் போக்குக் கொள்ளின் ஆங்குளார் அவர்கள் வரவைப் பாராட்டித் தாமே கரணம் புரிந்து தாங்குதலும், பின்னே

ஊரும் உறவும் ஆக்கலும் அகப்பொருள் நூல்களில் மிகப்பலவாக அறியக்கிடத்தலின் 'கைக்கிளை' என்பது இழிமைக்கு ஆட்படாப் பெருமையுடையதாம்.

பள்ளியிற் பயில நுழைவார்க்கு மழலையர் பள்ளிப் பயிற்சி அமைந்தது, 'பள்ளிப்பயிற்சிக்கு வாயில்' எனக் கொள்ளும் நாம் அகவாழ்வுக்குக் கைக்கிளை 'புகுவாயில்' எனக் கொள்ளல் முறையாம்.

ஒருபக்கக்காதல் எனத்தள்ளின், முதிர்நலக்காதலும் ஒருபக்கம் முந்துறக்கிளர்ந்தே மறுபக்கமும் சார்வுறும் என்பது வெள்ளிடையல்லவா!

சொல்லெதிர் பெறாமை பெண்ணியல் எனக் கொள்ளாமல் பேதைப்பருவ இயல் எனக் கொள்ளின், மணங்கொண்டு மனையறங் கூர்ந்த கோவலன், கண்ணகியாரை 44 அடிகள் அளவு கட்டுரைத்தும் ஒரு சொல்தானும் மறு மொழி பெறாமை 'கைக்கிளை' என்று கட்டுரைக்க வைத்துவிடும் அல்லவோ!

"ஆங்கொர் கன்னியைப் பத்துப் பிராயத்தில்
ஆழநெஞ்சிடை ஊன்றி வணங்கினன்"

என்கிறார் பாரதியார்.

"நீரெடுத்து வருதற் கவள்மணி
நித்தி லப்புன் னகைசுடர் வீசிடப்
போரெ டுத்து வருமதன் முன்செலப்
போகும் வேளை அதற்குத் தினந்தொறும். . . ."

"காத்தி ருந்தவள் போம்வழி முற்றிலும்
கண்கள் பின்னழ கார்ந்து களித்திட
யாத்த தேருரு ளைப்படு மேழைதான்
யாண்டு தேர்செலு மாங்கிழுப் புற்றெனக்
கோத்த சிந்தையோ டேகி யதில்மகிழ்
கொண்டு நாட்கள் பலகழித் திட்டனன்
பூத்த சோதி வதனந் திரும்புமேற்
புலன ழிந்தொரு புத்துயிர் எய்துவேன்"

எனப் பலப்பல பாடுகிறாரே (சுயசரிதை 5-20). "கானகத்தில் இரண்டு பறவைகள் காதலுற்றது போல" என்றும், "வானகத்தில் இயக்கர் இயக்கியர் மையல் கொண்டு மயங்குதல் போல" என்றும் கூறித் தளிர்க்கிறாரே!

"மனத்தொடு பொருந்திய அது காதலாம் !
மணத்தொடு பொருந்திப் பொருந்தா மனத்தொடு கூடியது
கைக்கிளையாம்!"

கைக்கிளைக் காதலில் மகிழ்ந்த அவர், கைக்கிளை என்பது ஒருபக்கக் காதல் என அறிந்து கொண்டிருந்தமையால்,

"கைக்கிளைப்பெயர் கொண்ட பெருந்துயர்க்
காத லஃது கருதவும் தீயதால்"

எனக் கடிகின்றார் (16).

காதல் பருவம் நிரம்பாத உளமொத்த இருவர் பிரிவறியாப் பேரன்பினராகிப் பருவமுற்ற பின்னரும் அப்பேரன்பு மாறாப் பெற்றிமையில் நின்று அன்பின் ஐந்திணைச் செவ்வியிற் றிளைப்பதற்கு வாயிலாக அமைந்ததே கைக்கிளையாம். இளமையில் கலாம் செய்து நின்றாரும் காதலர் ஆகியமை கண்கூடு. குறுந்தொகை இவனிவள் ஐம்பால் பற்றவும் (229) என்னும் பாட்டு சான்று.

"கைக்கிளை, பிறதிணைக் கேதுவாய காதலுக்குத் தோற்று-வாய் செய்தலின் அதனை முதற்கண் வைத்தனர் என்ப" என்பார் தமிழ்க் கா.சு. (பழந்தமிழர் நாகரிகம் பக்.35)

கைக்கிளைக்கு உரைகாரரால் நேர்ந்த மாசுகளைத் துடைத்த மூதறிஞர் வ.சுப. மாணிக்கனார், "கைக்கிளை என்ற தொடருக்குச் சிறிய உறவு என்பது பொருள். சிறிய என்றால் இழிந்த என்னும் பொருளன்று. அவ்வுறவு நிற்கும் காலம் சிறியது என்பது கருத்து" என்கிறார்.

மேலும், "கை என்பதற்குத் தனிமைப் பொருளும் உண்டு. கைம்பெண் என்ற தொடரில் காண்க. ஆகலின் கைக்கிளை சிறிய தனித்த உறவு" என்று கொள்ளலாம் என்கிறார்.

மேலும் ஆய்ந்துரைக்கும் அவர், "கைக்கிளை என்னும் குறியீடு இருபாலார்க்கும் சொல்லத்தக்க பொது நிலையிற்றான் அமைந்துள்ளது. எனினும் ஆண்பாற்படுத்துவதே இலக்கண மரபாகும் என்றும் தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் அத்தகைய பெண்ணீர்மை இல்லை. சமுதாயத்தில் இல்லாத ஒழுகலாற்றைச் சங்கச்சான்றோர் யாண்டும் கூறிற்றிலர்" என்றும் கூறுகிறார் (தமிழ்க்காதல் பக்.220).

கைக்கிளையாவது அகத்திணையின் முதிராக் குறுங்கரு என்றும் (26)

ஆய்வு முடிவாகக் கைக்கிளை காதற் குறுங்கரு என்றும் (பக்.227) கூறுகிறார். 'குறுங்கரு' தானே 'பெருங்கரு' மூலம்; வித்து நிலை இன்றி, விளை நிலை இல்லையே!

இவ்விடம் 'கைம்மை' க்குத் தனிமைப் பொருள் உண்டு எனின் அஃது ஆண்மைக்கும் பொதுவாதல் முறைமை. மனைவியை

இழந்தார் அனைவரும் மணவராகி விடுதல் இல்லை. பண்டே அந்நெறி இருந்தமை,

"காதலி இழந்த தபுதார நிலையும்
காதலன் இழந்த தாபத நிலையும்"

என்னும் காஞ்சித்திணைத் துறைகளால் இருபாற் பொதுமை யாதல் புலப்படும் (புறத்.24)

தனிமைப்பொருள் தரும் உரிச் சொல் ஒன்றனைத் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகிறார். அது "புலம்பே தனிமை" என்பது. பெரும்பெருந்துறவரும் புலம்பல் பாடியமை கண்கூடு. உலக நலங்கருதிய தனிமைப் புலம்பல் அது. "ஏசறவு" என்பதும் அதன் வழியதே!

ஆனால் கைம்மை தனிமைப் பொருளில் ஆளப்படவில்லை என்பது நூலாலும் உரையாலும் புலப்படும்.

"ஒண்ணுதல் மகளிர் கைம்மை கூர"

என்னும் புறப்பாடல் (25) தொடருக்கு உரைகூறும் பழைய உரையாசிரியர் "ஒண்ணுதல் மகளிர் கைம்மை நோன்பிலே மிக" என்று பொருள் வரைந்தார்.

அவ்வாறே கைம்மையுறக் கலங்கிய என்னும் தொடர்க்கு (புறம். 261) அவ்வுரையாசிரியர் "கைம்மை நோன்புமிகக் கலக்கமுற்ற" என்றே வரைகின்றார்.

பூத பாண்டியன் தேவி பெருங்கோப்பெண்டு தீப்பாய்வாள் சொல்லிய பாட்டில் (புறம் 246) கூறும் "உயவற் பெண்டு" என்பதற்கு "கைம்மை நோன்பால் வருந்தும் பெண்டு" என்றே உரைக்கிறார். கணவனை இழந்த மகளிர் கொள்ளும் கைம்மையைக் கூறும் மணிமேகலை "உடனுறை வாழ்க்கைக்கு நோற்றுடம் படுவர்" என்கிறது (2:47)

கணவனை இழந்த தனிமை நிலையே கைம்மை எனக் கொள்ளப் பெறுவது வழக்கேனும், கைம்மை என்பது தனிமைப் பொருள் தாராது நோன்பு, கடைப்பிடி, கட்டமை ஒழுக்கம் என்னும் பொருளிலேயே வழங்கப் பெறுவதாம்.

நோன்பு என்பது வன்மையான கடைப்பிடி, உறுதிப்பாடான ஒழுக்கம் என்பதை உலகவழக்கு, செய்யுள் வழக்கு ஆகிய இருவகை 'வழக்குகளிலும் அறியலாம்.

கை என்பதற்கு ஒழுக்கப் பொருள் உண்மை அறிந்தோம். ஒழுக்கமாம் தன்மையே கைம்மை என்பதை இதனால் கொள்ள

வாய்க்கின்றதாம். கைம்மை ஆய்வு, கைக்கிளை ஆய்வுடன் தொடர்புடைய தன்றேனும் 'கை' என்பது இரண்டற்கும் 'அடி' ஆதலின் வேண்டுவதாயிற்றாம். 'கைக்கிளைத் துறை' யெனக் கொள்ளப்படுவதும், களவின் தொடக்கம் எனப்படுவதுமாம் துறை நான்காம். அவை,

"ஒத்த கிழவனும் கிழத்தியும் காண்ப"

"சிறந்துழி ஐயம் சிறந்த தென்ப"

"நாட்டம் இரண்டும் அறிவுடம் படுத்தற்குக்
கூட்டி உரைக்கும் குறிப்புரை ஆகும்."

என்பவை களவியல் நூற்பாக்கள் (2-5) கோவை நூல்களும் பின்னெழுந்த அகப்பொருள் இலக்கண நூல்களும்,

"காட்சி ஐயம் தெளிதல் தேறல்"

என நான்காகக் காட்டி விளக்கும். இவற்றின் தொடர்ச்சியே களவியல் என்பது தெளிவு. இத் தெளிவுடன் திருக்குறளின் தகையணங்குறுத்தல், குறிப்பறிதல் என்னும் அதிகாரங்கள் இரண்டனையும் எண்ணுதல் மேலும் தெளிவாம்.

இனிக் கைக்கிளைத் திணைப் பாடல்கள் என்று கூறப்பட்டவை தனித்திணையாகக் கழக நூல்களில் இல்லை.

புறத்திரட்டில் இடம் பெற்ற முத்தொள்ளாயிர வெண்பாக்கள் கைக்கிளைப் பாடல்கள் எனக் காட்டப்பட்டுள. அவை 'பெண்பாற் கைக்கிளை' எனப்படும் நோக்கிலும் போக்கிலும் பாடப்பட்டவை.

கலித்தொகையின் குறிஞ்சிப்பாடல்களில் 20, 21, 22 ஆம் பாடல்கள் கைக்கிளைப் பாடல்கள் என நச்சினார்க்கினியரால் காட்டப்பட்டவை. இவை குறிஞ்சித் திணையொடும் உள்ளவை என்பதை நோக்குதல் வேண்டும். பண்டைத் தமிழ்க்கன்னி மலர்சூடாள் என்பதும், மலர் சூடின் கன்னியாகாள் ஒருவனை வரிந்தாள் என்பதும் நம் பழஞ்சமுதாய வழக்கு என்பதைத் தமிழ்க் காதலில் பலப்பல சான்றுகள் காட்டி நிலைப்படுத்துவார் அறிஞர் வ.சுப.மா (157-167)

குறிஞ்சிக்கலியின் இருபதாம் பாடல் "ஊர்க்கால் நிவந்த" என்பது. அது கைக்கிளைப்பாட்டு என்று குறிப்பு எழுதினார் நச்சினார்க்கினியர். கைக்கிளைப் பாட்டு எனப்படும் அப்பாட்டின் தலைவி "ஞாழல் முதிரிணர் கொண்டு கழும முடித்துக் கண்கூடு கூழை சுவன்மிசைத் தாதொடு தாழ" த் திகழ்கின்றாள். இப்பகுதிக்கு, "ஞாழலினது முதிர்ந்த கொத்துக்களைப் பறித்துக் கொண்டு, பூவும் மயிரும் தம்முள் மயங்கும்படி முடித்து, வாரி முடிக்கும்படி தலைகூடின

மயிர் தோட்கட்டிலே தாதோடே சிறிது குலைந்து வீழ" என உரைவரைகின்றார். இதனால் இப்பாட்டு கைக்கிளை ஆகாமை புலப்படும்.

"வல்லவன் தைஇய பாவை"

"நல்லார் உறுப்பெலாங் கொண்டு இயற்றியாள்"

"வேண்டுருவங் கொண்டதோர் கூற்றம்"

என்றெல்லாம் அவன் கூறுகின்றான்.

"நிற்கண்டார்ப் பேதுறுஉம்"

"நிற்கண்டார்க் கணங்காகும்"

"நிற்கண்டார் உயிர்வாங்கும்"

என்றெல்லாம் அவள் வருத்தும் வகையை எடுத்துரைக்கிறான். நிறையழி கொல்யானை என அவன் உவமைப்படுத்துவதே அவள் தன்மை உணர்த்தும்!

இருபத்தொன்றாம் பாடலில் தன்னை வருத்தியாள் நிலையைத் தலைவன் கூற, அவள், "இறைஞ்சுபு நிலநோக்கி நினையுபு நெடிது ஒன்று நினைப்பாள் போல் மற்றாங்கே துணையமை தோழியர்க் கமர்த்த கண்ணளாகப் பெயர்கின்றமை" அறியப்படுகின்றது. உரைகேட்ட அவள் இறைஞ்சுதல் நிலநோக்கல் நினைதல் என்பவை அறியாப் பருவத்துச் செயலாமா?.

இருபத்திரண்டாம் பாடல் காட்டும் தலைவி,

"வாருறு வணரைம்பால் வணங்கிறை நெடுமென்தோள்
பேரெழில் மலருண்கண் பிணைஎழில் மானோக்கின்
காரெதிர் தளிர்மேனிக் கவின்பெறு சுடர்நுதற்
கூரெயிற்று முகைவெண்பற் கொடிபுரையுநுசுப்பினாய்"

எனப்படுகின்றாள்.

"பொறுக்கலாம் வரைத்தன்றிப் பெரிதாயிற் பொலங்குழாய்
மறுத்திவ்வூர் மன்றத்து மடலேறி
நிறுக்குவென் போல்வல்யான்"

என்று தன்னிலை யுரைக்கின்றான் அவன்.

பருவமறியா ஒருத்தியை மடலேறி நிறுத்த நினைதலும் உரைத்தலும் புலனெறியாகப் போற்றப்படுமோ? ஆதலால் இம் மூன்றும்

குறிஞ்சித் திணைசாராமே கைக்கிளையெனச் சார்த்தல் மேலாய்வுக் குரியதாம்.

ஆண்மையும் உரனும் அமைந்த ஆமூர்மல்லன் ஆடல் (வெற்றி) கண்டு அவன்பால் உள்ளம் சென்ற நக்கண்ணையாரை அவன் அறிந்தான் அல்லன் ! அவர் பசலை எய்தியதும் உணர்ந்தான் அல்லன். இருபாலும் இணையா அவ்வுணர்வைப் புறப்பாடலாக்கி வைத்தமை (84-85) 'பெண்பாற் கைக்கிளை' என ஒரு பகுப்பை ஆக்கத் தூண்டியமை எண்ணத்தக்கதாம்.

முடிநிலை

இவற்றால், கைக்கிளை என்பது அறிவு அறியாச்சிறுமியை அறிவு அறிந்தான் ஒருவன் கண்டு, அவள்மேல் காதல் மொழிபகர்ந்தான் என்பது இல்லையாய்ப் பருவமும் உருவமும் அமைந்தாள் ஒருத்தி எனவும் காதற் கிழமைக்கு உரியாள் எனவும் மயங்கும் ஒருத்தியையே கண்டு காதல் மொழி பகர்ந்தான் என்றும், அவள் தன் பெண்மை யொடு கூடிய நாணத்தாலோ. தன் கருத்தொடு பொருந்தாமையாலோ மறுமொழி கூறினாள் அல்லள் என்றும், அவளே உள்ளகங் கொண்டு அவனை மணங்கூடி மகிழ்தல் உண்டு என்றும் காட்சி ஐயம் தெளிதல் தேறல் எனக் கொண்டவை அன்பின் ஐந்திணை எனப்படும் அகநிலை வளர்ச்சிக்குத் தொடக்க நிலையே கைக்கிளை என்றும், ஒழுக்கம் கிளைத்து வளரும் நிலையே கைக்கிளைப் பொருள் என்றும், அகவொழுக்கத்தின் அரும்பு நிலையே அஃது என்றும், கைக்கிளைப் பாடல்கள் என உரையாசிரியர்களால் காட்டப்பட்டனவும் கைக்கிளை இலக்கணம் என நூலாசிரியர்களால் கூறப்பட்டனவும் மேலாய்வு செய்து முடிக்கத் தக்க முறைமையவை என்றும் இக் கைக்கிளை மேலாய்வு என்னும் கட்டுரையுள் கூறப்பட்டதாம்.

கலிப்பாப் பற்றித் தொல்காப்பியர் கூறுவன

தி.வே. கோபாலையர்

தொல்காப்பியப் பொருட்படலத்தின் எட்டாம் இயலாகிய செய்யுளியல் அடிவரையறை உடையன, அடிவரையறை இல்லன என்ற இருதிறச் செய்யுள்களின் இயல்பினை எடுத்துரைக்கிறது. அடிவரையறை உடைய செய்யுள்கள் பா எனவும் பாட்டு எனவும் கூறப்படுகின்றன. பா என்பது சேட்புலத்து ஒருவன் எழுத்தும் சொல்லும் மற்றவர் செவிப்புலத்தே தெற்றெனப் புலனாகாதவகையில் பாடம் ஓதுங்கால் அவன் சொல்லுகின்ற செய்யுளை விகற்பித்து இன்ன செய்யுள் என்று உணர்தற்கு ஏதுவாகிப் பரந்துபட்டுச் செல்வதோர் ஓசை.

அவ்வோசை அடிப்படையில் அடிவரையறை உடைய பாக்கள் பகுக்கப்பட்டுள்ளன.

அகவல் என்பது ஆசிரி யம்மே - 81

வலித்தும் மெலித்தும் நெகிழ்த்தும் கூறப்படும் அகவலோசை ஆசிரியப்பாவின் ஓசையாம்.

அதாஅன்று என்ப வெண்பா யாப்பே - 82

அகவலுக்கு மறுதலைப்பட்ட ஓசையாய், வினாவும் செப்பும் போல எடுத்தலும் படுத்தலுமாக வரும் செப்பலோசை வெண்பாவிற்கு உரியது.

துள்ளல் ஓசை கலிஎன மொழிப - 83

துள்ளுதலாவது தாவுதல். முரன்று வரும் ஓசை ஈண்டுத் துள்ளல் எனப்பட்டது. துள்ளுதல் எனினும் கலித்தல் எனினும் ஒக்கும். இத் துள்ளலோசை கலிப்பாவிற்கே உரியது.

தூங்கல் ஓசை வஞ்சி ஆகும் - 84

தூங்கல் நெகிழ்ந்து நிற்றல். அஃதாவது தொங்குதல். அகவலோசை சிறிது நீண்டு நெகிழின் அது வஞ்சிப்பாவிற்கு உரிய தூங்கலோசை ஆகும்.

அவ்வியல் அல்லது பாட்டு ஆங்குக் கிளவார் - 85

பாக்களுக்கு உரியன இந்நால்வகை ஓசைகளே. எனவே மருட்பா, பரிபாடல் என்ற கலப்புப்பாக்களுக்கு உள்ள ஓசைகளும் இந்நால்வகை ஓசைகளுக்குள் அடங்கும் என்பதாம்.

அகமும் புறமுமாகிய பொருட்பகுதிகள் செய்யுள்கள் வாயிலாகவே விளக்கப்படுதலின், அச்செய்யுள்கள் பற்றிய செய்திகளும் பொருட் படலத்திலேயே இடம்பெறுகின்றன.

பொருட்கு இடம் செய்யுள் ஆதலின் அதனைத்
தெரிப்பதும் அதனது திறம்எனல் வரையார் (இ. வி.)

தொல்காப்பியனார் காலத்தில் பயில வழங்கிய பாக்கள் ஆசிரியம் வஞ்சி வெண்பா கலி என நான்காக விரித்து உரைக்கப்பட்டன.

ஆசிரியம் வஞ்சி வெண்பாக் கலியென
நால்இயற்று என்ப பாவகை விரியே - 105

நான்காக விரித்துரைத்த பாக்களைத் தொகுத்துக் கூறின் அவை ஆசிரியப்பா, வெண்பா என்ற இரண்டு பாக்களினுள்ளே அடங்கும். வஞ்சி ஆசிரியத்துள்ளும், கலி வெண்பாவுள்ளும் அடங்கும்.

பாவிரி மருங்கினைப் பண்புறத் தொகுப்பின்
ஆசிரி யப்பா வெண்பா என்றாங்கு
ஆயிரு பாவினுள் அடங்கும் என்ப - 107

ஆசிரிய நடைத்தே வஞ்சி; ஏனை
வெண்பா நடைத்தே கலிஎன மொழிப - 108

வாழ்த்து வகைகள் இந்நாற்பாக்களாலும் கூறப்படும்.

வாழ்த்தியல் வகையே நாற்பாக்கும் உரித்தே - 109

ஆனால் ஒருவனை முன்னிலைப்படுத்தி நீ தெய்வம் காக்க நின் வழிமரபும் சிறக்க வாழ்க என்று வாழ்த்தும் பாடாண்திணைப் புறநிலை வாழ்த்து கலிப்பாவிற்கு உரியதன்று.

பொலிமின் என்னும் புறநிலை வாழ்த்தே
கலிநிலை வகையும் வஞ்சியும் பெறாஅ - 110

புறநிலைவாழ்த்தே அன்றி வாயுறைவாழ்த்து, அவையடக்கியல், செவியறிவுறூஉ என்ற பொருண்மைக்கண்ணும் கலிப்பாவால் பாடப் படும் மரபு இன்று.

வாயுறை வாழ்த்தே அவையடக் கியலே
செவியறி வுறூஉஎன்று அவையும் அன்ன - 111

கலிப்பாவில் ஒத்து மூன்று அடுக்கி வரும் தாழிசையும், எல்லா அடிகளும் ஓசையானும் சீரானும் ஒத்துவரும் மண்டிலயாப்பும், ஓரடி

ஒருசீர் குறைந்து வரும் குட்டமும், ஒரோவழி இருசீர் குறைந்து வரும் குட்டமும் கலிப்பாவிற்கு உரியனவாக ஒத்தன. கலிப்பா நேரடி எனவும்படும்.

ஒத்தா ழிசையும் மண்டில யாப்பும்
குட்டமும் நேரடிக்கு ஒட்டின என்ப - 115

தரவு என்னும் கலிப்பாவின் முதல் உறுப்பு சீர்குறைந்த அடியை உடையதுமாகும்.

குட்டம் எருத்துஅடி உடைத்தும் ஆகும் - 116

மண்டிலமும் குட்டமும் ஆசிரியப்பாவின் அகவலோசை இயல்பினவாய் வரும். எனவே, தாழிசை கலியோசை பெற்று வரும்.

மண்டிலம் குட்டம் என்று இவை இரண்டும்
செந்தூக்கு இயல என்மனார் புலவர் - 117

தொல்காப்பியனார் கலிப்பா நான்குவகைப்படும் என்று குறிப்பிடுகிறார். அவையாவன ஒத்தாழிசைக்கலி, கலிவெண்பாட்டு, கொச்சகக்கலி, உறழ்கலி என்பனவாம்.

ஒத்தாழிசைக்கலி கலிவெண் பாட்டே
கொச்சகம் உறழ்எனக் கலிநால் வகைத்தே - 130

அவற்றுள் ஒத்தாழிசைக்கலி இருவகைப்படும் என்கிறார்.

அவற்றுள்,
ஒத்தா ழிசைக்கலி இருவகைத்து ஆகும் - 131

ஒத்தாழிசைக்கலியின் முதல்வகைத்தாகிய அகநிலை ஒத்தாழிசைக்கலி தரவு, தாழிசை3, தனிச்சொல், சுரிதகம் என்ற நான்கு உறுப்புக்களை உடையது. தரவு என்ற உறுப்புக்குச் சிறுமை நான்கடி, பெருமை பன்னிரண்டடி. ஒரோவழி பன்னீரடியின் இகந்தும் வரும். தாழிசை தரவின் அடிகளைவிடக் குறைந்த அடிகளை உடையனவாய் வரும். தாழிசையின் சிறுமை இரண்டடி. பெருமை நான்கடி. ஒரோவழி மிக்குவரினும் தரவின் அடியைவிடக் குறைந்த அடிகளை உடையனவாகவே வரும். மூன்று தாழிசைகளையும் அடுத்துத் தனிச் சொல் என்ற உறுப்பு வரும். தரவு முதலிய உறுப்புக்களால் கூறப்பெறும் பொருள்களை அடக்கி ஒத்தாழிசைக்கலியின் இறுதி உறுப்பாக அமையும் சுரிதகம் போக்கு எனவும் வைப்பு எனவும் வழங்கப்படும். அது தரவு அடியை ஒத்தோ அதனினும் குறைந்த அடிகளை உடையதாகவோ வரும். ஒரோவழி மிக்கு வரினும் இழுக்காது என்பனவே தொல்காப்பியம் குறிப்பிடும் அகநிலை ஒத்தாழிசைக்கலி இலக்கணமாகும்.

இடைநிலைப் பாட்டே தரவு போக்கு அடையென
நடைபயின்று ஒழுகும் ஒன்றுஎன மொழிப - 132

தரவே தானும் நாலடி இழிபாய்
ஆறிரண்டு உயர்புஎன்று ஏறவும் படுமே - 133

இடைநிலைப் பாட்டே,
தரவு அகப்பட்ட மரபின என்ப - 134

அடைநிலைக் கிளவி தாழிசைப் பின்னர்
நடைநவின்று ஒழுகும் ஆங்குஎன் கிளவி - 135

போக்கியல் வகையே வைப்பு எனப்படுமே - 136

தரவுஇயல் ஒத்தும் அதன்அகப் படுமே
புரைதீர் இறுதி நிலைஉரைத் தன்றே - 137

ஆறுஅறி அந்தணர்க்கு (கலி 1) தரவு நான்கு அடியான் வந்தது.
வயக்குறு மண்டிலம் (கலி 25) தரவு பன்னிரண்டு அடியான் வந்தது.
அரிதாய அறன்எய்தி (கலி 11) தரவு ஐந்து அடியான் வந்தது.
மணிநிற மலர்ப்பொய்கை (கலி 74) தரவு ஆறு அடியான் வந்தது.
வீ அகம் புலம்ப (கலி 46) தரவு ஒன்பது அடியான் வந்தது.
நீர்ஆர் செருவில் (கலி 75) தரவு பதின்மூன்று அடியான் வந்தது.
அரிதே தோழி நாண் நிறுப்பாம்(கலி 137)தரவு ஏழடி - தாழிசை ஐந்தடி.
படைபண்ணிப் புனையவும் (கலி 17) சுரிதகம் தரவின் மிக்கு வந்தது.
பாடின்றிப் பசந்த கண் (கலி 16) சுரிதகம் தரவின் மிக்கு வந்தது.
செருமிகு சினவேந்தன் (கலி 13) சுரிதகம் தரவின் குறைந்து வந்தது.

ஒத்தாலிசைக்கலி இருவகைப்படும் என்றார். முதல்வகை அகநிலைஒத்தாழிசைக்கலி. அடுத்தவகை முன்னிலைக்கண் தேவரைப் பரவுதலாக வருவது. எனவே தேவரைப் படர்க்கையாகப் பரவுதல் தேவபாணி ஆகாது. ஒத்தாழிசைக்கலியான் தேவரை முன்னிலைப் படுத்திப் பூடுவது இயற்றமிழ்த் தேவபாணியாம்.

ஏனை ஒன்றே,
தேவர்ப் பராஅய முன்னிலைக் கண்ணே - 138

தேவபாணியாகிய ஒத்தாழிசைக்கலிப்பா வண்ணக ஒத்தாழிசைக்கலிப்பா எனவும் ஒருபோகு எனவும் இருவகைப்படும்.

அதுவே,
வண்ணகம் ஒருபோகு என இருவகைத்தே - 139

வண்ணக ஒத்தாழிசைக்கலிப்பா தரவு தாழிசை எண் வாரம் என்ற நான்கு உறுப்புக்களை உடையது. அவற்றுள் தரவாவது 4, 6, 8 என்ற

இரட்டைப்படை எண்களில் அமைந்த அடிகளை உடையது. இதன் தாழிசைகள் ஓசையானும் பொருளானும் அளவானும் ஒத்துத் தரவின் அடிகளைவிடக் குறைந்த அடிகளை உடையனவாக வரும். சுரிதகம் முதல் உறுப்பாகிய தரவினை ஒத்த அடிகளை உடையதாகவே வரும். தரவினும் மிக்க அடிகளை உடையதாக வருதல் கூடாது. எண் எனப்படும் அம்போதரங்கம் நாற்சீர் கொண்ட ஈரடியான் இரண்டும், நாற்சீர் கொண்ட ஓரடியான் நான்கும், முச்சீர் அடியான் எட்டும் இருசீரடியான் பதினாறும் பெற்று, முதலாவது தொடை அளவால் பெருகிநிற்கப் பின்வரும் தொடைகள் குறைந்துகொண்டே வரும். இவை முறையே பேரெண், அளவெண், இடையெண், சிற்றெண் எனவும் வழங்கப்பெறும். இடையெண்ணும் சிற்றெண்ணும் எட்டும் பதினாறும் எனப்பட்டவை நான்கும் எட்டுமாக வரினும் கொள்ளப்பெறும். முச்சீரடிகளை இருசீரடிகளாகவும் இருசீரடிகளை ஒருசீரடிகளாகவும் பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் கொள்வர். ஒன்றற்கொன்று பாகமே சுருங்கவேண்டுதலின் முச்சீரடிகளை இவர்கள் கொள்ளவில்லை.

வண்ணக ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவில் தனிச்சொல் வரவில்லை எனின் அம்போதரங்கமும் வாராமல் தரவு, தாழிசை, சுரிதகம் என்ற மூன்று உறுப்புக்களை உடையதாகவே அப் பா அமையலாம் - என்பன வண்ணக ஒத்தாழிசைபற்றித் தொல்காப்பியம் கூறுவனவாகும்.

வண்ணகம் தானே,

தரவே தாழிசை எண்ணே வாரம் என்று
அந்நால் வகையின் தோன்றும் என்ப - 140

தரவே தானும்
நான்கும் ஆறும் எட்டும் என்ற
நேரடி பற்றிய நிலைமைத்து ஆகும் - 141

ஒத்து மூன்று ஆகும் ஒத்தாழிசையே - 142

தரவின் சுருங்கித் தோன்றும் என்ப - 143

முதல்தொடை பெருகிச் சுருங்கும்மன் எண்ணே - 145

எண்இடை ஒழிதல் ஏதம் இன்றே
சின்னம் இல்லாக் காலை யான - 146

சின்னம் என்பது தனிச்சொல் என்பர் இளம்பூரணரும் பாலசுந்தரனாரும். சின்னம் என்பது சிற்றெண் எனக் கருதினர் பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும்.

எனவே, வண்ணக ஒத்தாழிசையில் சிற்றெண் வர, ஏனைய எண்கள் வாராதிருக்கலாம். ஏனைய எண்கள் வரச் சிற்றெண்மாத்திரம் வாராமல் இருக்கலாம். பேரெண் அளவெண் இடையெண் சிற்றெண் என்ற நான்கும் வருதல் வண்ணக ஒத்தாழிசைக்குச் சிறப்புத் தருவதாகும் என்பது அவர்களுடைய கருத்தாகும். எனவே, தொல்காப்பியனார் கருத்துப்படி வண்ணக ஒத்தாழிசையில் தரவு, தாழிசை, அம்போதரங்கம், தனிச்சொல், சுரிதகம் என்ற ஐந்து உறுப்புக்கள் பெரும்பான்மையும் காணப்பெறும்.

தேவபாணியின் வண்ணக ஒத்தாழிசை அல்லாத ஒருபோகு என்பது இருவகைப்படும்.

ஒருபோகு இயற்கையும் இருவகைத்து ஆகும் - 147

அவை முறையே கொச்சக ஒருபோகு எனவும் அம்போதரங்க ஒருபோகு எனவும் கூறப்படும். ஒருபோகு என்பது ஓர் உறுப்பை இழந்தது எனவும் ஒன்றாகிய உறுப்பாய் நீண்டது எனவும் இருவகையாகப் பொருள் செய்யப்படுகிறது.

கொச்சமாகிய ஓர் உறுப்பை இழந்தது கொச்சக ஒருபோகு ஆகும். அம்போதரங்கம் என்ற ஓர் உறுப்பின் பெரும்பகுதியை இழந்தது அம்போதரங்க ஒருபோகு என்பர் ஒருசாரார்.

அடக்கியல் இன்றி அடிநிமிர்ந்து ஒழுகும் கொச்சக ஒருபோகு இருபதுஅடி அளவு நீளுதலாலும் அம்போதரங்க ஒருபோகு அறுபது அடி அளவு நீளுதலாலும், ஒருபோகு என்பது ஒருவகை நீட்சி என்னும் பொருளது என்பர் ஒருசாரார்.

கொச்சக ஒருபோகு அம்போ தரங்கம் என்று
ஒப்ப நாடி உணர்தல் வேண்டும் - 148

கொச்சக ஒருபோகு அம்போதரங்க ஒருபோகு என்ற இரண்டும் அடக்கியல் ஒழிந்த ஏனைய உறுப்புக்களான் ஒற்றுமைப்படுதலின் இவற்றின் வேறுபாட்டினை நுண்ணிதின் தெரிந்துகொள்ள வேண்டுதலின் 'ஒப்ப நாடி உணர்தல் வேண்டும்' எனப்பட்டது.

தேவர்ப்பராஅய முன்னிலைக்கண்ணே வரும் ஒத்தாழிசைக் கலியின் பிரிவாகிய கொச்சக ஒருபோகு என்னும் கலிப்பா தரவுஉறுப்பு இன்றித் தாழிசை பெற்றும், தாழிசைஉறுப்பு இன்றித் தரவு உடைத்தாகியும், அம்போதரங்க உறுப்பு இன்றியும், தனிச்சொல் இல்லாமலும், சுரிதகஉறுப்பு இன்றியும் நாற்சீர்அடியினும் மிக்கு ஐஞ்சீரடி முதலாக ஓங்கி நடைபெற்றும் கலிஉறுப்பிற்கு ஓதிய யாப்பியல் புகளாலும் பொருள் அமைதியாலும் வேறுபட்டு வருவதாகும். பொருளமைதியில் வேறுபடுதலாவது தேவர்ப் பராஅய முன்னிலைக்கண்

வருதலே அன்றி ஏனைய இடத்ததாகி வருதலும் மக்களைப் பராவி வருதலும் அகமும் புறமுமாகிய பொருளைத் தழுவி வருதலும் பிறவும் ஆம்.

தரவு இன்றாகித் தாழிசை பெற்றும்
தாழிசை இன்றித் தரவுடைத்து ஆகியும்
எண்ணிடை யிட்டுச் சின்னம் இன்றியும்
அடக்கியல் இன்றி அடிநிமிர்ந்து ஒழுகியும்
யாப்பினும் பொருளினும் வேற்றுமை உடையது
கொச்சக ஒருபோகு ஆகும் என்ப - 149

(எ-டு) பரணிச்செய்யுள்	-	தாழிசை தனித்து வந்தது.
யானைத்தோல் போர்த்து	-	தாழிசை மூன்று அடுக்கி வந்தது
வரி வளைக்கை வாள்ஏந்தி	-	தாழிசை மூன்று அடுக்கி வந்தது
சங்கமும் சக்கரமும்	-	தாழிசை மூன்று அடுக்கி வந்தது
நீறணிந்த திருமேனி	-	தரவுமட்டும் வந்தது
மூவுலகும் ஈரடியான்	-	தாழிசை அடிநிமிர்ந்து வந்தது.
மழைநுழைந்து	-	தரவுஅடி நிமிர்ந்து வந்தது.
முழங்குதிரை	-	மக்களைப் பரவி வந்தது.
ஆறறி அந்தணர் (கலி 1)	-	ஒத்தாழிசைபோல வந்த தேவபாணிக் கொச்சகம்.
மாமலர் முண்டகம் (கலி 133)	-	தரவும் எண்ணும் சுரிதகமும்பெற்று அகப்பொருட்டாய் வந்தது.
பால்மருள் மருப்பின் (கலி 23)	-	தரவும் சுரிதகமும் பெற்ற கொச்சக ஒருபோகு.
செவ்விய தீவிய (கலி 19)	-	வெண்பா யாப்பின் வந்த தரவிணைக் கொச்சகம்.
நிரைதிமில் சுளிறாக (கலி 149)	-	மூன்றடித்தரவு நான்கடித்தாழிசை இரண்டு தனிச்சொல் சுரிதகம் பெற்று வேறுபட்டு வந்தது.

அடக்கியல் இன்றி அடிநிமிர்ந்து ஒழுகும் கொச்சக ஒருபோகிற்குச் சிறுமை பத்தடி; பெருமை இருபதடி எனப்படும்.

ஒருபான் சிறுமை; இரட்டி அதன் உயர்பே - 150

இனி ஒருபோகின் மற்றொருவகையாகிய அம்போதரங்க ஒருபோகின் பேரெல்லை அறுபதடி; சிற்றெல்லை முப்பதடி. சிற்றெல்லை பதினைந்தடி என்பது பொருந்துவதாக இல்லை.

அம்போதரங்க ஒருபோகு தரவு கொச்சகம் அராகம் சிற்றெண் சுரிதகம் என்ற ஐந்து உறுப்புக்களை உடையதாய் வரும். கொச்சகங்கள் வெண்பாவாகவும் வரும்.

அம்போ தரங்கம் அறுபதிற்று அடித்தே;
செம்பால் வாரம் சிறுமைக்கு எல்லை - 151

செம்பால் - நேர்பாதி, வாரம் - வருதல்.

எருத்தே கொச்சகம் அராகம் சிற்றெண்
அடக்கியல் வாரமோடு அந்நிலைக்கு உரித்தே - 152

இதுகாறும் கூறியவற்றால்,

அகநிலை ஒத்தாழிசைக்கலி நான்கடி முதல் பன்னிரண்டடி வரை நீளும் தரவும், தரவைவிட அடிகளில் குறைந்த மூன்று தாழிசையும் தனிச்சொல்லும் தரவை ஒத்தோ அதனினும் குறைந்தோ வரும் அடிகளை உடைய சுரிதகமும் பெற்று வருதல் பெரும்பான்மை எனவும்,

தேவபாணி ஒத்தாழிசை வண்ணகம் ஒருபோகு என இருவகைப்படும் எனவும் வண்ணக ஒத்தாழிசை 4, 6, 8 என்ற இரட்டைப்படை எண்களில் அமைந்த தரவும் தரவில் சுருங்கிய ஒத்த மூன்று தாழிசையும் பேரெண் அளவெண் இடையெண் சிற்றெண் எனப்படும் அம்போதரங்கமும் தரவினை ஒத்த அடிகளை உடைய சுரிதகமும் பெற்றுவரும் எனவும், தனிச்சொல் இல்லாதவழி அம்போதரங்கம் இன்றியும் தரவு தாழிசை சுரிதகம் என்ற மூன்று உறுப்போடும் வரும் எனவும்,

தேவபாணியின் பிறிதொருவகையாகிய ஒருபோகின் இருவகையினுள் கொச்சக ஒருபோகு பலதிறப்பட்டு யாப்பினும் பொருளினும் வேறுபட்டு வரும் எனவும், அம்போதரங்க ஒருபோகு தரவு, கொச்சகம் அராகம், சிற்றெண், சுரிதகம் இவற்றொடு வரும் எனவும் அறிகிறோம்.

வாழ்த்தியல் முதலாக எல்லாப் பொருள்மேலும் வரும் நெடுவெண்பாட்டினைப் போலாது அகத்திணை ஒன்றையே பற்றியும் தரவு உறுப்புப்போல ஒரே உறுப்புப்பற்றியும் ஒரோவழிப் பிறதளை விரவியும் ஒரோவழி ஐஞ்சீரடி விரவியும், ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவிற்கு ஓதிய பன்னிரண்டு அடிக்கும் வண்ணகத்திற்கு ஓதிய எட்டடிக்கும் இடைப்பட்ட பத்தடியைத் தன் சிறுமைக்கு எல்லையாகக் கொண்டு வருவது கலிவெண்பாட்டு என்ற கலிப்பா ஆகும்.

ஒருபொருள் நுதலிய வெள்ளடி இயலான்
திரிபுஇன்றி வருவது கலிவெண் பாட்டே - 153

கலித்தொகையில் கலிவெண்பாட்டுக்கள் எட்டு உள்ளன.
மரையா மரல் கவர (கலி 6) - 11 அடி
சுடர்த்தொடீஇ கேளாய் (கலி 51) - 16 அடி

கயமலர் உண்கண்ணாய் (கலி 37) - 22 அடி
தீம்பால் கறந்த (கலி 111) - 24 அடி
திருந்திழாய் கேளாய் (கலி 65) - 29 அடி

இக்கலிவெண்பா அடுக்கியும் சுரிதகம் முதலிய உறுப்பொடு கூடியும் வரின் அவை எல்லாம் கொச்சகக்கலியின் பாற்படும்.

முதல் உறுப்பாகிய தரவும் இறுதி உறுப்பாகிய சுரிதகமும் இடை நிலைப் பாட்டு என்னும் தாழிசையும் இடைமிடைந்தும், ஐஞ்சீராய் அடுக்கிய அடியும், தரவு, தாழிசை, அராகம், அம்போதரங்கம், தனிச்சொல், சுரிதகம் என்னும் ஆறு உறுப்பும் பெற்றும் வெண்பாவிற்கு உரிய நடையான் செவ்விதின் தோன்றும் பாநிலையையும் அவற்றின் வகையினையும் உடைய பாடல் கொச்சகக்கலி என்னும் கலிப்பா வகையைச் சார்ந்தது. இங்ஙனம் உறுப்புக்கள் மிக்கும் குறைந்தும் மயங்கியும் வரினும் பொருளாலும் ஓசையாலும் உறுப்பாலும் இப்பாடல் கொச்சகக்கலி என்பது வெளிப்படையாக விளங்கித் தோன்றும். கொச்சக ஒருபோகு தெற்றென விளக்கமாகத் தோன்றாது.

தரவும் போக்கும் பாட்டிடை மிடைந்தும்
ஐஞ்சீர் அடுக்கியும் ஆறுமெய் பெற்றும்
வெண்பா இயலான் வெளிப்படத் தோன்றும்
பாநிலை வகையே கொச்சகக் கலியென
நூல்நவில் புலவர் நுவன்று அறைந்தனரே - 154

இந்நூற்பாவின் முதல் மூன்று அடிகளைத் தனியே பிரித்து ஒருநூற்பா வாக்கி அது விரவுறுப்புடைய கலிவெண்பாப் பற்றியது என்று கொண்டு, தரவுக்கும் சுரிதகத்துக்கும் இடையே ஐஞ்சீர் அறுசீர் அடுக்கியும் அடுக்காமலும் வேற்றுத்தளை விரவியும் விரவாமலும் வரும் குறுவெண்பாட்டும் நெடுவெண்பாட்டும் அமைந்துள்ள கலிப்பாக்களை விரவுறுப்புடைய கலிவெண்பா எனவும் அவற்றுள் இடையே ஐஞ்சீரடி, நாற்சீரடி, கொச்சகம் முதலியன வரின் அவை கொச்சகக்கலி எனவும் பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கினியரும் கொண்டுள்ளனர். கொச்சகம் வெண்பாவாகவும் வரும் என்றும் அவர்களே குறிப்பிடுகின்றனர். விரவுறுப்புடைய கலிவெண்பா என்ற கருத்து மயக்கம் தருவதாகவே உள்ளது. இந்நூற்பாவை ஒன்றாகவேகொண்டு இது கொச்சகக்கலியின் இலக்கணம் என்று கொள்வதே தெளிவான கருத்தாக உள்ளது.

கொச்சகக்கலிக்கு ஓதியவாறன்றி ஒருவர் ஒன்றனைச் செப்புதலும் மற்றவர் அதற்கு மறுமாற்றம் கூறுதலுமாகிய நேர்க்கூற்றுக்கள் இடை யிடையே தொகுக்கப்பட்டுச் சுரிதகமின்றிப் பொருந்தும் பிற உறுப்புக் களால் ஆகிவரும் கலிப்பா உறழ்கலி எனப்படும். சிறுபான்மை சுரிதகம் வருமேனும் அது சுரிதகத்தின் பொருண்மையை முற்றமுடியாது நிற்கும்.

கூற்றும் மாற்றமும் இடையிடை மிடைந்தும்
போக்கு இன்றாதல் உறழ்கலிக்கு இயல்பே - 155

சுணங்கு அணிவனமுலை (கலி 60) போக்கு இலக்கணம் இல்லாச் சுரிதகம் பெற்றது.

ஒருஉ நீ எங்கூந்தல் (கலி 87) தரவும் போக்கும் இன்றி வந்தது.

நலம்மிக நந்திய (கலி 113) போக்கு இலக்கணம் இல்லா ஆசிரியச்சுரிதகம் பெற்றது.

வாரி நெறிப்பட்டு (கலி 114) மறுமாற்றமின்றிக் கூற்றுடைய உறழ்கலி.

நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்
கலியே பரிபாட்டு ஆயிரு பாவினும்
உரியது ஆகும் என்மனார் புலவர் - 53

என்பதனால் புலனெறி வழக்கமாகிய அகப்பொருட்குக் கலிப்பாவே சிறந்தது என்பது தொல்காப்பியர் கருத்தாகும்.

தொல்காப்பியத்தில் வெண்பா நெடுவெண்பாட்டு குறுவெண் பாட்டு எனப்பகுக்கப்பட்டு அவற்றிற்குப் பேரெல்லையும் சிற்றெல்லையும் குறிப்பிடப்பட்டிருத்தல் காண்கிறோம்.

நெடுவெண் பாட்டு முந்நால் அடித்தே
குறுவெண் பாட்டின் அளவு எழு சீரே - 157

நெடுவெண்பாட்டின் உயர்எல்லை ஏழடி. குறுவெண்பாட்டின் கீழ்எல்லை இரண்டடி. நெடுவெண்பாட்டு 5, 6, 7 அடிகளான் வரும். குறுவெண்பாட்டு 2, 3 அடிகளான் வரும். அளவியல் வெண்பா நான்கு அடியான் வரும். பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகைகளுள் வெண்பாவால் ஆகிய தொகை ஒன்றும் இல்லை. கலித்தொகையிலேயே கொச்சகக் கலியுள் பலதிறப்பட்ட வெண்பாக்களைக் காண்கிறோம். நேரிசை வெண்பா என்பது ஒன்று தொல்காப்பியத்தில் இடம் பெறவில்லை. கலித்தொகையில் காணப்படும் கொச்சகவெண்பாக்களே எட்டுத் தொகையில் காணும் வெண்பாக்கள். இவற்றிற்குச் சற்றுப் பிற்பட்டுத் திருக்குறளும் முத்தொள்ளாயிரமும் தோன்றின போலும். இனி, தொல்காப்பியம் குறிப்பிடும் கலியுறுப்புக்கள் பற்றிய சிறுகுறிப்புக்கள் பின்வருமாறு.

1. அடைநிலைக்கிளவி - தாழிசைகளின் பின்னர் வரும் தனிச்சொல் என்ற உறுப்பு.

2. அராகம் - கொச்சக ஒருபோகின் உறுப்பு. அராகம் இசைஇன்றித் தாளப்பட நடக்கும் நடை. இது வடசொல். முடுகியல், வண்ணகம், அடுக்கியல் என்பன இதற்கு ஒத்த தமிழ்க்குறியீட்டுச் சொற்களாம். நான்கு சீர்களான் முடுகி வருவதனை அராகம் எனவும் 5 சீர் முதல் 7 சீர் முடிய முடுகி வருவனவற்றை முடுகியல் என்றும் வழங்குதல் மரபு.

3. இடைநிலைப்பாட்டு - இடைநிலைப்பாட்டு என்றது தாழிசையை. அராகம் முதலிய உறுப்புக்களும் இடைவருமாயினும் அவை வெவ்வேறு சிறப்புப்பெயர் பெறுதலின் இதனையே இடைநிலை என்றார். அன்றியும் இது பிறஉறுப்புப் போலாது கலியோசை தழுவியே வருமாதலான் வாளா இடைநிலை என்னாது இடை நிலைப் பாட்டு என்றார். இஃது ஒருபொருண்மேல் மூன்று அடுக்கி வருதலும் ஒரோவிடத்து இடையே தனிச்சொல் பெற்று வருதலும் கொள்க.

4. எண் - எண்ணாவது அம்போதரங்கம். அஃது நீர்அலை ஓங்கி எழுந்து ஒருகாலைக்கு ஒருகால் சுருங்கி அகன்று பரவுதல் போல நாற்சீரடியாய்த் தோன்றிப் பின் முச்சீரடியாகவும் இருசீர் அடியாகவும் முடியும். அங்ஙனம் பேரெண்ணாகத் தோன்றி அளவெண், இடையெண், சிற்றெண் எஃனுமாறு முடிதலின் எண் எனப்பட்டது. எண், அம்போதரங்கம், அசையடி என்பன ஒருபொருட்கிளவி.

5. எருத்து - பிடர். முன்உறுப்பு என்பது கருத்து. இது பிற உறுப்புக் களைத் தருதற்கு முதலாகி நிற்றலின் தரவு எனப்படும்.

6. ஒருபோகு - ஒருவகை நீட்சி, ஒன்று குறைந்து வருதல் என இருவகையாகப் பொருள்படும்.

7. கலி - கலிப்பா. இது முரற்கை எனவும் நேரடி எனவும் வேறு பெயர்பெறும்.

8. குட்டம் - குறுக்கம். நாற்சீரின் குறைந்துவரும் முச்சீரடிகள் இருசீரடிகள் குட்டம் எனப்படும்.

9. கொச்சகம் - கொய்சகம் என்பதன் மரூஉ. பின்னும் முன்னுமாக ஆடையை மடித்து அமைக்கும் செயலினைக் கொய்சகம் என்பது வழக்கு. ஈண்டு அது சீர்களின் தொழில் மேலாய் இலக்கணக் குறியீடாக நின்றது.

10. சுரிதகம் - சுரிதகம், வாரம், வைப்பு, போக்கியல், அடக்கியல் என்பன ஒருபொருட்கிளவி. தரவு முதலியவற்றால் கூறப்படும் பொருள்களை அடக்கி முடித்து நிற்றலின் போக்கியல் எனவும் பெயர் பெறும். சுருங்கி முடிதல் என்னும் பொருளது.

11 தாழிசை - தாழிசையாவது முடுகுதலும் விட்டிசைத்தலும் இன்றிச் சீரொடுசீர் தழுவிச் செல்லும் இசை தழுவு இசை தாழிசை ஆயிற்று. அது கலியுறுப்பாகிய செய்யுட்பகுதியைக் குறித்து நின்றது. அஃது ஒருபொருள்பற்றி மூன்றாக அடுக்கிவரின் ஒத்தாழிசை எனப்படும். ஒத்த தாழிசை ஒத்தாழிசை ஆயிற்று.

12. வண்ணகம் - வண்ணகமாவது பண்ணும் திறமும் இன்றிச் சீரும் இசையும் பெற்று முடுகியும் முடுகாதும் வரும் ஓசை விகற்பம். அதனால் இஃது இசைநூல் வழிவந்த மரபுப்பெயர் என்பது பெறப்படும். வண்ணகம் என்னும் இக்கலியுறுப்பு வேறு; வண்ணம் என்னும் செய்யுள் உறுப்பு வேறு என்பது அறிக.

குறிப்பு - நேரிசைஒத்தாழிசைக்கலியில் ஒருசிறு வேறுபாடு காணப்படினும் அது கொச்சகக்கலியின் பாற்படும் என்பதனை உட்கொண்டு கலித்தொகையில் உள்ள, சிறுவேறுபாடு கொண்ட 14 பாடல்கள் கொச்சகக்கலியுள் சேர்க்கப்பட்டன.

கலித்தொகையில் ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாடல்கள் 61 உள்ளன.

தொல்காப்பியம் - செய்யுளாக்கத்தில் மரபு

முனைவர் அ.ம. சத்தியமூர்த்தி

முன்னுரை

பன்னெடுங் காலப் பழக்கத்தின் விளைவாகத் தோன்றுவது மரபு. மரபு பின்பற்றப்பட வேண்டிய ஒன்றாகும். அவ்வாறு பின்பற்றப்படவில்லையேல் ஒருவர் அனுபவித்த கலையை மற்றவர் அனுபவிக்க இயலாமற் போய்விடும். மரபியலின் மூலம் செய்யுளாக் கத்தில் பின்பற்றப்பட வேண்டிய மரபுகளைத் தொல்காப்பியர் எந்த அளவிற்கு வற்புறுத்துகிறார் என்பதனை ஆய்ந்துரைப்பது இக்கட்டுரையின் நோக்கமாகும்.

ஆய்வின் போக்கு

தொல்காப்பியம் முழுமையையும் ஆராய்ந்து செய்யுளாக்கத்தில் என்னென்ன மரபுகள் பின்பற்றப்பட வேண்டியவை என்பதனை எடுத்துக் காட்டுவது ஒரு வகையாகும். அத்தகைய ஆய்வானது பரந்துபட்ட விரிவான ஒன்றாக அமையும். தொல்காப்பியத்தில் இறுதி யாகவும் முத்தாய்ப்பாகவும் அமையும் இயல் மரபியலாகும். இந்த இயலை மட்டும் வைத்துக் கொண்டு செய்யுளாக்கத்தில் தொல்காப்பியர் காலத்தில் பின்பற்றப்பட்ட மரபுகள் பற்றிய ஆய்வு இங்கு நிகழ்த்தப் படுகிறது.

மரபு - ஒரு விளக்கம்

பிற்காலத்தில் இலக்கணம் இயற்றிய பவணந்தி முனிவர்,

'எப்பொருள் எச்சொலின் எவ்வாறு உயர்ந்தோர்
செப்பினர் அப்படிச் செப்புதல் மரபே'.[1]

என மரபு என்ற சொல்லுக்குத் தரும் விளக்கம் சுருக்கமானதாகவும் தெளிவானதாகவும் அமைத்துள்ளமையினைக் காணலாம். உலக வழக்கில் பின்பற்றப்படும் இந்த மரபானது இலக்கிய வழக்கிலும் பின்பற்றப்படவேண்டும் என்பதனை இலக்கண நூல்கள் வற்புறுத்துகின்றன.[2] அப்போதுதான் அவ்விலக்கியம் நிலை பேறுத்

---

1. பவணந்தி முனிவரின் நன்னூல் நூற்பா. 388.
2. ம.சத்தியமூர்த்தி - தொல்காப்பிய மரபியல் ஓர் ஆய்வு, எம்ஃபில் ஆய்வேடு, சென்னைப் பல்கலைக் கழகம், சென்னை, 1979, பக். 43 - 67.

தன்மையைப் பெறும். இலக்கியம் மரபை ஒட்டி நிலைத்திருக்கும் கலையாகும் என்பதனை ஆய்வாளர்கள் சுட்டுகின்றனர். இதனை வலியுறுத்துவதே மரபியலின் நோக்கமாகும்.

இலக்கியத்திற்காக இலக்கணம் எழுதப்படுதல்

செய்யுளாக்கத்தில் பின்பற்றப்படும் மரபுகள் பற்றிய ஆய்வினை மேற்கொள்ளும் இந்த நேரத்தில், தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரத்தைப் பற்றி ஆய்வுலகில் நிலவி வரும் இருவேறுபட்ட கருத்துக்களைக் கருதிப் பார்க்க வேண்டியதும் இன்றியமையாததாகும். அக்கருத்துக்களுள் ஒன்று பொருளதிகாரம் வாழ்க்கை, இலக்கியம் ஆகிய இரண்டனுக்கும் இலக்கணம் கூறும் நூல் என்பதாகும். மற்றொன்று இலக்கியத்திற்கு இலக்கணம் கூறும் நூல் என்பதாகும்.

தொல்காப்பியர் தமது இலக்கணத்தை எழுதியதன் நோக்கம் வாழ்க்கைக்கு இலக்கணம் கூறுவதற்காக அன்று என்ற கருத்து ஆய்வுலகில் நிலை நாட்டப்பட்டுள்ளது.[1] மாறாக, அது கூறும் இலக்கணம் இலக்கியத்திற்காகவே என்பதற்கான சான்றுகள் கருதத் தக்க வகையில் அமைந்துள்ளன. அவற்றுள் சிலவற்றைத் தொடர்ந்து நோக்கலாம்.

1. தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் இலக்கியத்திற்காக எழுதப் பட்டதாகும் என்ற கருத்தை,

'வழக்கும் செய்யுளும் ஆயிரு முதலின்
எழுத்தும் சொல்லும் பொருளும் நாடி
முந்துநூல் கண்டு முறைப்பட எண்ணிப்
புலந்தொகுத் தோனே போக்கறு பனுவல்'

என வரும் பனம்பாரனார் பாயிரத்தின் மூலம் அறிய முடிகிறது.[2]

2. பொருள் என்பதற்கு இளம்பூரணர் தரும் விளக்கமும் இலக்கியத்திற்காக எழுதப்பட்டதே இலக்கணம் என்ற கருத்தை வற்புறுத்தும் வகையில் அமைந்துள்ளமையினைக் காண முடிகிறது. இதனை அவர், 'பொருள் என்பது யாதோ எனின், மேற் சொல்லப்பட்ட சொல்லின் உணரப்படுவது. அது முதல் கரு உரிப்பொருள் என மூவகைப்படும்,

"முதல்கரு உரிப்பொருள் என்ற மூன்றே
நுவலுங் காலை முறைசிறந் தனவே
பாடலுட் பயின்றவை நாடுங் காலை"

---

1. மேற்படி ஆய்வேடு பக். 30 - 36.
2. தொல். எழுத்து, சிறப்புப் பாயிரம்.

என்றாராகலின்', எனச் சுட்டுகிறார்.[1] இப்பகுதியை நோக்க, பாடலுட் பயின்ற செய்திகளுக்கு இலக்கணம் கூறுவதுதான் தொல்காப்பியரது நோக்கம் என்பது விளங்கும்.

3. மேலும், உயர்ந்தோர் கிளவியானது முதலில் வழக்காகவும், அவ்வழக்குப் பிறகு புலவர்களால் பாடப் பெற்றுச் செய்யுளாகவும், அச்செய்யுளிலிருந்து இலக்கணமாகவும் அமைகிறதென்பதை அறிஞர் மு.இராகவ அய்யங்கார் தொல்காப்பியச் சான்று கொண்டு பின்வருமாறு எழுதுகிறார்.

'ஒழுக்கங்கள் தமிழ் மக்கள் தொன்றுதொட்டு வழங்கிய உலகியல்களாய்ப், பின்னரே புலவர்களால் சிறப்பித்துப் பாடப் பெற்றும், இலக்கணம் கற்பிக்கப்பட்டும் செய்யுள் வழக்கடைந்தன என உணர்க. இஃது,

"உயர்ந்தோர் கிளவியும் வழக்கொடு புணர்தலின்
வழக்கொடு புணர்தல் செய்யுட்குக் கடனே,"

"நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்"

என ஆசிரியர் குறிப்பித்தலால் அறியத் தக்கது',[2] என்பதே அப்பகுதி.

இச்செய்திகளை நோக்குமிடத்து, வாழ்க்கையிலிருந்து பிறந்த இலக்கியத்திற்காக எழுதப்பட்டதே பொருளதிகார இலக்கணம் என்ற கருத்து உறுதிப்படுகிறது.

செய்யுளாக்கத்தில் மரபின் இன்றியமையாமை

இலக்கியம் கண்டதற்கு இலக்கணம் இயம்பும் இம்முதல் நூலாரே மரபைத் தம் நூலின் பல்வேறு இடங்களில் குறிப்பிடுகிறார். தொல் காப்பியத்தின் இருபத்தேழு இயல்களில் நான்கு இயல்கள் மரபு என முடிகின்றன; மரபியல் என்றே இறுதி இயல் முடிகின்றது.

இந்த மரபியலைத் தொல்காப்பியர் எழுத்தும் சொல்லுமாகிய பொருளின் விளைவால் ஏற்பட்ட செய்யுளியலினை அடுத்து வைத்துள் ளமை கருதத்தக்கதாகும். மரபினை அவர், 'மாற்றருஞ் சிறப்பின் மரபு' எனக் குறிப்பிடுகிறார்.[3] மேலும் அவர், மரபு செய்யுளில் பின்பற்றப்பட வேண்டிய நிலையை,

---

1. தொல். பொருள், இளம்பூரணர் உரை, ப.1.
2. மு. இராகவ அய்யங்காரின் தொல்காப்பியப் பொருளதிகார ஆராய்ச்சி, மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கம், இ.ப. 1928. ப.8.
3. தொல். பொருள் நூற்பா. 545:1.

'மரபுநிலை திரிதல் செய்யுட் கில்லை
மரபுவழிப் பட்ட சொல்லி னான'

என்றும்,[1]

. . . .

இருதிணை ஐம்பால் இயனெறி வழாமைத்
திரிவில் சொல்லொடு வழங்கல் வேண்டும்'

என்றும்,[2]

'மரபுநிலை திரியின் 'பிறிதுபிறி தாகும்.'

என்றும்[3] குறிப்பிடக் காணலாம். மரபுநிலை திரிந்தால் சொற்பொருள் வேறுபடும் என்பது இவர் கூற்று. இவற்றின் மூலம் இலக்கியத்திற்கு மரபு இன்றியமையாதது என்ற தொல்காப்பியரின் கருத்தினை விளங்கிக் கொள்ள முடிகிறது.

மரபியல் மூலம் வற்புறுத்தப்படும் மரபுகள்

மரபியலில் இடம் பெறும் நூற்பாக்கள் 112ஆகும். மரபியல் செய்திகளை உரையாசிரியர்கள் தங்கள் திறனாய்வு முறைக்கேற்பப் பலவாறாக வகைப்படுத்திக் காட்டியுள்ளனர். மரபியல் உரையாசிரியர்களுள் ஒருவரான பேராசிரியர்,

'மரபென்ற பொருண்மை என்னையெனின், கிளவியாக்கத்து மரபென்று வரையறுத்து ஓதப்பட்டனவுஞ் செய்யுளியலுண் மரபென்று ஓதப்பட்டனவுமன்றி, இருதிணைப் பொருட்குணனாகிய இளமையும் ஆண்மையும் பெண்மையும் பற்றிய வரலாற்று முறைமையும், உயர்திணை நான்கு சாதியும் பற்றிய மரபும், அவை பற்றி வரும் உலகியல் மரபும், நூல் மரபுமென இவையெல்லாம் மரபெனப்படுமென்பது' என எடுத்துரைக்கிறார்.[4]

மேற்கண்ட இப்பகுதியின் மூலம் தொல்காப்பிய மரபியலில் சுட்டப்படும் மரபெனப் படுவது சொன் மரபு, செய்யுள் மரபு ஆகியனவற்றிற்குரிய மரபாகும் என்ற பேராசிரியரின் கருத்து விளங்குகிறது.

மரபியல் செய்திகளை ஆய்வு நோக்கில் பின்வருமாறு,

1. உயிரினங்களின் பெயர் வழக்காறு
2. மக்கட் சமுதாய அமைப்பு
3. நூலமைப்பு

என்னும் மூன்று தலைப்புக்களில் வகைப்படுத்திக் காட்டலாம்.

---

1. மேற்படி நூல் நூற்பா. 636.
2. மேற்படி நூல் நூற்பா. 635 : 3 - 4
3. மேற்படி நூல் நூற்பா. 637.
4. தொல். பொருள், பேராசிரியர், நூற்பா 556-இன் உரை.

தொல்காப்பியர் தம் காலத்தில் வழங்கிய உயிரினங்களின் பெயர்களைத் தமது நூல் முழுவதும் கூறியிருந்தாலும், அவற்றை மரபியலில் முறைப்படுத்தி விளக்குகிறார். அவர் உயிரினங்களின் பெயர்களை,

1. இளமைப் பெயர்
2. ஆண்பாற் பெயர்
3. பெண்பாற் பெயர்
4. அறுவகை உயிர்ப் பாகுபாடு

என வகை பிரித்து விளக்கக் காணலாம். இந்நான்கிற்கும் அவர் முதலில் தொகை கூறிப் பின்னர் விரித்துரைக்கிறார். அவ்வாறு உரைக்கப்பெறும் அனைத்தும் மரபு வழியாகப் பின்பற்றப் படுபவை. அவற்றை இலக்கியத்திலும் பின்பற்ற வேண்டும் என்ற அடிப்படையிலேயே மரபியலில் அவர் சுட்டுகிறார் என்பது கருத்தில் கொள்ளத் தக்கதாகும்.

தொல்காப்பிய மரபியலிலிருந்து தொல்காப்பியர் காலத்தும், அவர் காலத்துக்கு முன்பும் இருந்த மக்கட் சமுதாய அமைப்பை விளங்கிக் கொள்ள முடிகிறது. இலக்கியம் சமுதாயத்தின் படப்பிடிப்பாகும். எனவே, அவ்விலக்கியத்தில் இடம் பெறும் மக்களின் மரபு இது; இம்முறையே இலக்கியத்திலும் பின்பற்றப்பட வேண்டும் என்பதனை வற்புறுத்தவே ஆசிரியர் தொல்காப்பியனார் வருணப் பாகுபாடு பற்றிய மரபை விளக்கியுரைக்கிறார்.

அஃறிணை, உயர்திணை ஆகிய உயிரினங்களின் மரபினைத் தொடக்கத்தில் கூறிய அவருக்கு, அதனைத் தொடர்ந்து மக்கட் சமுதாய அமைப்பினைப் பற்றி இலக்கியத்தில் பின்பற்றப்பட்டு வரும் மரபினைக் கூற வேண்டிய தேவை ஏற்படுகிறது.

மக்கட் சமுதாய அமைப்பு என்னும் வகையில் அந்தணர், அரசர், வணிகர், வேளாளர் என்னும் நான்கு பிரிவினருக்கும் உரிய இயல்புகள், பணிகள், சமுதாயத்தில் அவர்களுக்குரிய இடம்முதலியன பற்றிய செய்திகளை ஆசிரியர் விளக்குகிறார். தமிழ்ச் சமுதாய வரலாற்றில் மக்கட் சமுதாய மரபுகள் பற்றிய செய்திகள் சிலருக்கு உடன்பாடு இல்லாத நிலையில் அவை பற்றிய செய்திகளைத் தாங்கிய நூற்பாக்களை இடைச் செருகல்கள் எனச் சிலர் கூறுவதும் உண்டு. ஆயினும் ஆய்வுலகில் மரபியல் நூற்பாக்கள் சிலவற்றை இடைச் செருகல்கள் எனக் கூறும் கருத்து மறுக்கப்பட்டுள்ள நிலையையும் காணலாம்.[1]

---

1. ம.சத்தியமூர்த்தி - மேற்படி ஆய்வேடு பக். 68-82.

மரபியலின் இறுதிப் பகுதியாக அமையும் 95 முதல் 112முடிய உள்ள நூற்பாக்கள் இருதிணை ஐம்பால் மரபுகள் செய்யுளில் இடம் பெறும் போது இன்னின்ன மரபுகள் பின்பற்றப்பட வேண்டும் என்ற நூல் மரபை உணர்த்துவனவாக உள்ளன.

மரபியலின் இறுதியாக அமைந்த இப்பதினெட்டு நூற்பாக்களும் உணர்த்தும் செய்திகளை நூல்களின் வகையும் விரியும் பற்றிய மரபு, நூல் மரபு, சூத்திரம் பற்றிய மரபு, உரையின் வகையும் விரியும் பற்றிய மரபு, வழி நூலில் சிதைவு ஏற்படுதல் பற்றிய மரபு, நூலில் இடம்பெறலாகாக் குற்றங்கள் மற்றும் இடம்பெற வேண்டிய குணங்கள் பற்றிய மரபு, செய்யுளாக்கத்தில் பின்பற்றப்பட வேண்டிய உத்தி பற்றிய மரபு என வரிசைப்படுத்திக் காட்டலாம். நூலமைப்புப் பற்றிய இந்த மரபுகள் அனைத்தும் செய்யுளாக்கத்திற்கு உரியவை ஆகும்.

செய்யுளாக்கம் பற்றிய மரபியல் கோட்பாடு

ஒரு பொருள் பற்றிய பொதுவான கொள்கையே கோட்பாடு எனப்படும். கோட்பாடு எனினும் கொள்கை எனினும் ஒக்கும்.

பழங்காலத்தில் தமிழில் திறனாய்வு பற்றிய தனி நூல்கள் தோன்றவில்லை. மாறாக, இலக்கியங்கள் பற்றிய பொதுக் கோட்பாடுகளை வெளியிடுவனவாக இலக்கண நூல்கள் அமைந்தன. தொல்காப்பியர் தமது இலக்கியக் கொள்கைகளை வெளியிட எழுத்து, சொல், பொருள் என்னும் மூன்று அதிகாரங்களை அமைத்தார். தொல்காப்பியத்தின் மூலம் எழுத்தின் இலக்கணம் அடிப்படையாகவும், சொல்லின் இலக்கணம் அதன் வளர்ச்சியாகவும், சொல் உணர்த்தும் பொருள் பற்றிய இலக்கிய இலக்கணம் முடிந்த பயனாகவும் கொள்ளப்பட்ட நிலையினை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

தொல்காப்பிய அகத்திணையியல், புறத்திணையியல், களவியல், கற்பியல், பொருளியல் ஆகிய ஐந்து இயல்களும் இலக்கியத்தில் அமைய வேண்டிய பொருள் பற்றியும், மெய்ப்பாட்டியல் உணர்ச்சி பற்றியும், உவமவியல் கற்பனை பற்றியும், செய்யுளியல் வடிவம் பற்றியும், மரபியல் பின்பற்றப்பட வேண்டிய மரபுநிலை பற்றியும் கோட்பாடுகள் வெளியிடுகின்றன.

இதனை நோக்க, பழந்தமிழகத்தில் திறனாய்வு தனி ஒரு துறையாக வளரவில்லையாயினும், அவர்களிடம் திறனாய்வுச் சிந்தனை இருந்தது என்பது மட்டும் தெளிவுபடுகிறது.

மரபைப் பின்பற்றித் தொல்காப்பியர் கோட்பாடு காணுதல்

தொல்காப்பியர் இலக்கிய மரபைப் பின்பற்றியே இலக்கியக் கோட்பாடுகள் வகுக்கிறார் என்பதற்கு மரபியலில் பல சான்றுகள் காணப்படுகின்றன. இதனை மரபியலில் இடம் பெறும் என்ப, மொழிப, என்மனார் புலவர், சொல்லினர் புலவர், நேரிதின் உணர்ந்தோர் நெறிப்படுத்தினரே, நூலென மொழிப நுணங்குமொழிப் புலவர், சூத்திரத்து இயல்பென யாத்தனர் புலவர், நுனித்தகு புலவர் கூறிய நூலே என்பன போன்ற சொற்றொடர்களால் அறியலாம்.

இலக்கியத்திற்கு மரபு உண்டு என்பதும், மரபு நிலை திரிதல் கூடாது என்பதும், மரபானது வழக்கு மரபு, செய்யுள் மரபு என இரண்டு வகைப்படும் என்பதும், வழக்கு மரபிலிருந்து உருவானது செய்யுள் மரபு என்பதும் தொல்காப்பியரது மரபு பற்றிய கோட்பாடுகளாகும்.)

மரபைத் தொல்காப்பியர் வழக்கு மரபு, செய்யுள் மரபு என இரண்டாகப் பாகுபாடு செய்துள்ளமையினை முன்பே காண முடிந்தது. இவ்விரண்டிற்கும் அவர் கோட்பாடு வகுக்கவும் செய்கிறார். 'வழக்குவழிப் படுதல் செய்யுட்குக் கடனே' என்பது தொல்காப்பிய நூற்பா வரி. இதன்கண் செய்யுள் வழக்கு வழிப்படும் எனக் கூறக் காணலாம். இங்கு வழக்கு, செய்யுள் என்னும் இரண்டும் வேறுபட்டு நிற்கின்றன. இந்த வழக்கு என்பதற்கு விளக்கம் கூற வந்த தொல்காப்பியர்,

'வழக்கெனப் படுவ துயர்ந்தோர் மேற்றே
நிகழ்ச்சி அவர்கட் டாக லான'[1]

எனக் குறிப்பிடுகிறார். இதன்மூலம் தொல்காப்பியர் சுட்டும் வழக்கு மரபை அறியலாம். 'மரபுநிலை திரிதல் செய்யுட் கில்லை' என்பதன் மூலம் செய்யுள் மரபையும் அறிய முடிகிறது.

உயர்ந்தோர் வழக்கில் நிலைபெற்று விட்ட மரபுகள் செய்யுளில் பின்பற்றப்பட வேண்டும் என்பதற்குக் கோட்பாடு கூறவந்த தொல்காப்பியர்,

' . . . .
முடிய வந்த வழக்கின் உண்மையிற்
கடிய லாகா கடனறிந் தோர்க்கே.'

எனக் குறிப்பிடுகிறார்.[2]

---

1. தொல். பொருள், நூற்பா. 638.
2. மேற்படி நூல் நூற்பா, 613 : 8 - 9

மேலும் அவர், வழக்கிலிருக்கும் அனைத்தையும் ஆய்ந்தே இலக்கியக் கோட்பாடுகளை வகுத்துள்ளார் என்பதனை, 'ஆயுங் காலை அந்தணர்க் குரிய' என வரும் மரபியல் பகுதியால் அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

சொல் மரபு பற்றிய கோட்பாடு

சொல் என்பதற்கு மொழியியல் அடிப்படையில் விளக்கம் கூற வந்த டாக்டர் மு.வரதராசனார் 'சொல் பொருளின் விளக்கமும் அன்று; அதன் தன்மையைப் பற்றிய குறிப்பும் அன்று. பொருளை உணர்த்தும் அறிகுறியாக, அடையாளமாகவே சொல் வழங்குகிறது' எனக் குறிப்பிடு கிறார்.[1] ஆயினும் சொல்லுக்கும் பொருளுக்கும் உள்ள மரபை ஒப்பவில்லையாயின் உலகு நடைபெறாது. இதுபற்றிக் கோட்பாடு வெளியிட்ட தொல்காப்பியர், 'திரிவில் சொல்லொடு தழாஅல் வேண்டும்' என்கிறார்.[2] இந்தச் சொன் மரபுப் பின்பற்றப்பட வேண்டும் என்பதற்காகவே உயிர்களைப் பாகுபாடு செய்து இளமை, ஆண்பால், பெண்பாற் பெயர்கள் இலக்கியத்தில் பயிலப்படுவதன் மரபு நிலையைத் தொல்காப்பியர் விளக்குகிறார். இப்பகுதியின் மூலம் தொல்காப்பிய மரபியல் இலக்கியக் கொள்கைகளை வெளியிடும் இலக்கணமாகவும் காணப்படுகிறது என அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

முடிவுரை

இதுகாறும் கண்ட செய்திகளையெல்லாம் தொகுத்து நோக்கு மிடத்துத் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் இலக்கியத்திற்காக எழுதப் பட்ட இலக்கணமாகும் என்பது தெளிவாகிறது. செய்யுளாக்கத்திற்கு மரபு இன்றியமையாதது எனவும் அறிந்து கொள்ள முடிந்தது. மேலும் செய்யுளாக்கத்திற்கு உதவும் தொல்காப்பியரின் மரபு தொடர்பான கோட்பாட்டையும் விளங்கிக் கொள்ள முடிகிறது.

---

1. டாக்டர் மு. வரதராசனார் மொழி நூல், கழகம், சென்னை, ஏ.ப. 1974 ப-.266.
2. தொல். பொருள். நூற்பா. 635 : 4.

தொல்காப்பியரின் கற்புக் கோட்பாடு

முனைவர் திருமதி சரளா இராசகோபால்

தமிழர்களின் கற்புக் கோட்பாட்டைத் தொல்காப்பியர், கற்பியலில் 52 நூற்பாக்களில் விளக்கியுள்ளார். கற்புக்கு இலக்கணம் கூறியமையால் அப்பகுதி கற்பியல் என்னும் பெயர் பெற்றது என்று இளம் பூரணர் விளக்கியுள்ளார்.

"மறைவெளிப் படுதலும் தமரிற் பெறுதலும்
இவைமுத லாகிய இயனெறி திரியாது
மலிவும் புலவியும் ஊடலும் உணர்வும்
பிரிவொடு புணர்ந்தது கற்பெனப் படுமே" (செய்.179)

எனச் செய்யுளியலுள் கூறப்பெற்ற மரபுகள் கற்பியலில் விரித்துக் கூறப்பட்டுள்ளன.

தலைவனும் தலைவியும் மணந்த பிறகு, அவர்களுடைய வாழ்வியலைத் தொல்காப்பியர் விளக்கியுள்ளார். தலைவன், தலைவி, தோழி, செவிலி, காமக்கிழத்தியர் ஆகியோரின் கூற்றுகளின் வழி தலைவன், தலைவியரின் களவு, கற்பு வாழ்க்கையை விவரித்துள்ளார்.

தொல்காப்பியர் இருவகை ஒழுக்கங்களாகக் களவையும் கற்பையும் குறிப்பர். "கற்பெனப்படுவது" எனத் தொடங்கும் முதல் நூற்பா கற்பிற்கு இலக்கணம் வகுக்கிறது. 'இன்னவனுக்கு இன்னவள் உரிமை உடையவள்" என்று ஊரவர் அறிய நடத்தும் சடங்கைக் 'கற்பு' என்ற சொல் குறிக்கிறது. மேற்கூறிய நூற்பாவிற்கு உரை எழுத வந்த இளம்பூரணர், 'இவளை இன்னவாறு பாதுகாப்பாயாக எனவும் இதற்கு இன்னவாறே நீ குற்றேவல் செய்தொழுகுவாயாக எனவும் அங்கியங் கடவுள் அறிகுறியாக மந்திர வகையாகக் கற்பிக்கப்படுதலின், அத்தொழிலைக் கற்பென்றார்' என்று கற்பு என்ற சொல்லாட்சிக்குக் காரணம் காட்டுவர் (தொல்.கற்.1. இளம். உரை. ப.163). நச்சினார்க்கினியரும் 'கொண்டானிற் சிறந்த தெய்வம் இன்றெனவும் அவனை இன்னவாறே வழிபடுக எனவும் இருமுது குரவர் கற்பித்தலாலும் அந்தணர் திறத்தும் சான்றோர் தேஎத்தும் ஐயர் பாங்கினும் அமரர் சுட்டியும் ஒழுகும் ஒழுக்கம் தலைமகன் கற்பித்தலாலும் கற்புடைமையாயிற்று' என்று கற்பிற்கு விளக்கம் தந்துள்ளார் (தொல்.கற்.1 நச்சி.உரை.ப.164). தலைவிக்குக் கற்பிக்கப்படுதல் கற்பு ஆயிற்று. இதனால்தான் 'கல்வி' என்ற பொருளில் கற்பு என்ற சொல் ஆளப்பட்டுள்ளது (அகம் 166:11 அகம் 396:5).

கற்பித்தல் என்ற பொருளில் வழங்கப்பட்ட கல்விஎன்ற சொல்லானது தலைவனால் தலைவிக்குக் கற்பிக்கப்படுதலின் கற்பு

வாழ்க்கை என்ற பொருளைப் பின்னர் பெற்றது. நாளடைவில் அச்சொல் மகளிர்க்குரிய சிறப்பான ஒழுக்கமாக, பண்புடைமையாக இலக்கண, இலக்கியங்களில் ஆளப்பட்டுள்ளது. இக்கற்பு என்னும் பண்பு மகளிர்க்கு மட்டுமே உரியதாயிற்று.।

பெண்மைக்குரிய பல்வேறு பண்புகளில் கற்புடைமையே முதன்மையாகக் கருதப்பட்டது। (தொல்.கற்.11). இதற்கு உரையெழுத வந்த நச்சினார்க்கினியர், 'கற்பென்பதற்கு, கணவன் முதலியோர் கற்பித்த நிலையில் திரியாத நல்லொழுக்கம்' என்று விளக்கம் கூறியுள்ளார். (தொல்.கற். நச்சி.உரை.ப.242) இக்கற்பொழுக்கம் மகளிர்க்கு உயிரைவிடச் சிறந்ததாகக் கற்பிக்கப்பட்டது.

"உயிரினும் சிறந்தன்று நாணே நாணினும்
செயிர்தீர் காட்சிக் கற்புச் சிறந்தன்று"
(தொல்.பொருள்.களவு.23)

எனத் தொல்காப்பியம் கற்புடைமையை முதன்மைப் படுத்தியுள்ளது. கற்பு என்ற சொல்லிற்கு விளக்கம் கூற வந்த இளம்பூரணர், 'மகளிர் மாந்தர் மாட்டு நிகழும் மனநெகிழ்ச்சி. அதுவும் மனத்தான் உணரக் கிடந்தது' என்று பொருள் விரிப்பர் (தொல்.பொருள்.51 இளம்பூரணர் உரை ப.257). நச்சினார்க்கினியர், 'தன் கணவனைத் தெய்வமென உணர்வ-தோர் மேற்கோள்' என்பர் (தொல்.பொருள்.51 நச்சி.உரை.ப.338).

களவு வாழ்வில் தலைவி முதன்மையாகக் கருதப்படுகிறாள். கற்பு வாழ்வில் தலைவன் முதன்மையாகிறான். குலமகளிர்க்குரிய பெருங்குணமாகிய கற்பு, மனையறத்திற்கு அடிப்படையாதலால், வரைவொடு நிகழும் இல்லறவொழுக்கம் கற்பொழுக்கம் எனப்-பட்டது. இதனால் தொல்காப்பியர்,

"கற்பெனப் படுவது கற்பொடு புணரக்
கொளக்குரி மரபின் கிழவன் கிழத்தியைக்
கொடைக்குரி மரபினோர் கொடுப்பக்கொள்வதுவே"
(தொல்.கற். 1)

என்று கற்பிற்கு இலக்கணம் வகுத்துள்ளார். இதற்கு உரைகூறவந்த இளம்பூரணர், 'இன்பமும் பொருளும் அறனும் என்றாங்கு அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை மருங்கின் என முன்னர்த் தோற்றுவாய் செய்து கொள்ளப்பட்ட களவியல் சூத்திரத் தொடரை உரைத்து, ஐந்திணை மருங்கிற் கற்பெனப்படுவது எனக் கூட்டிப் பொருள் கொண்டு ஈண்டு ஐந்திணை தழுவி அகத்திணையைக் களவு, கற்பு எனப் பகுத்தார் தொல்காப்பியனார்' என விளக்கம் தந்துள்ளார் (இளம்.ப.250).

நச்சினார்க்கினியர், 'தலைவனும் களவின்கண் ஒரையும் நாளும் தீதென்று அதனைத் துறந்தொழுகினாற்போல ஒழுகாது ஒத்தினும், கரணத்தினும் யாத்த சிறப்பிலக்கணங்களைக் கற்பித்துக் கொண்டு துறவறத்திற் செல்லும் துணையும் இல்லற நிகழ்தலின் கற்பாயிற்று' (கற்பியல் நூ.1..உரை ப. 163) என்றார்.

இளம்பூரணர், தலைவனும் தலைவியும் அன்புடன் இணைந்து வாழும் வாழ்வைக் கற்பு என்றார். நச்சினார்க்கினியர், பெண்ணிற்கு இயல்பான அறிவு கிடையாது. பெற்றோரும் கணவனும் கற்பித்தால் மட்டுமே அறியும் அறிவுடையவள் என்று குறித்தார். கொண்டவன், மனைவியால் தெய்வமாக மதிக்கப்பட வேண்டும். அவனை எந்த முறையில் வழிபட வேண்டும் என்று இருமுது குரவர் சொல்லிக் கொடுக்க, மகள் கற்பது கற்பு என்றார். மேலும் அந்தணர், சான்றோர், ஐயர், அமரர் ஆகியோரிடம் தலைமகள் ஒழுக வேண்டிய நெறிமுறை-களைத் தலைவன் கற்பிக்க, தலைவி கற்றல் என்றார் நச்சினார்க்கினியர்.

நச்சினார்க்கினியரின் கூற்றுப் பொருத்தமாக அமையவில்லை. தலைவியைப் பாதுகாப்பதற்காகவே திருமணம் மேற்கொள்ளப்படுவது என்பது ஆணாதிக்கச் சமுதாயத்தின் எதிரொலியாக அமைகிறது. நச்சினார்க்கினியர் கூற்றினும் இளம்பூரணர் கூற்று பொருத்தமாகத் தெரிகிறது.

கற்பிற்கு இலக்கணம் கூறவந்த தொல்காப்பியர், கரணம் என்பதை வதுவைச் சடங்காகக் குறிப்பார். கரணம் என்பதற்கு உரைகூற வந்த இளம்பூரணர், கரணமாவது ஒத்த கிழவனும் கிழத்தியும் இல்லறக் கிழமை பூண்டொழுகும் தகவும் உரிமையும் பெற, மறைமொழியும் நிறைமொழியுமாகிய மந்திரங்களோடு முது மொழிகளையும் கூறியும், கூறுவித்தும் பிற மங்கல வினைகளைச் செய்தும் செய்வித்தும் தலை-மக்களைக் கூட்டுவிக்கும் நூல் நெறியோடு உலகியல் வழக்கினையும் தேர்ந்துணர்ந்த ஐயர்களான் வகுத்தமைக்கப் பெற்ற முறைமை விதிகளாம் வதுவைச் சடங்கு என்பர்.

வேள்விச் சடங்கு என்பர் நச்சினார்க்கினியர். மேலும் கொடுப்பக் கொள்வது கற்பாயின் பிரமம் முதலிய எண்வகையும் கொள்க. கொடுப்போர் இன்றியும் கரணமுண்டே, புணர்ந்துடன் போகியகாலையான் என்னும் கருத்து கற்பாகுமோ எனின் அவையேனும் கற்பாதல் ஒக்குமேனும் கந்தருவம் போல ஒத்த அன்புடையார் ஆதல் ஒருதலையன்மையின் கைக்கிளைப் பெருந்திணைப்பாற்படும்' என்றார். இக்கூற்றிலிருந்து சில கருத்துகளைப் பெறமுடிகிறது.

1. தொல்காப்பியர், வதுவைச் சடங்கை அனைத்துச் சாதியினருக்கும் பொதுவாகக் கூறிச் சென்றார்.

2. கரணம் பிழைக்கில் மரணம் என்று நச்சினார்க்கினியர் எடுத்துக் காட்டும் பழமொழி, கரணத்தின் இன்றியமையாமையை எடுத்துக் காட்டுகிறது.

3. கரணம் என்பதற்கு வேள்விச்சடங்கு என்று நச்சினார்க்கினியர் தரும் விளக்கம், நான்மறை வழியே வேள்வி புரிந்தொழுகும் தொழிலினராகிய வேதியர்க்கு அன்றித் தமிழக மக்கள் அனைவருக்கும் பொருந்தாது.

4. தலைவனுக்குக் குற்றேவேல் செய்வதற்காகவே தலைவியின் திருமணம் நடப்பதாக நச்சினார்க்கினியர் குறிப்பது பெண்ணடிமைச் சமுதாயத்தின் எதிரொலியாக அமைகிறது.

5. சங்க இலக்கியத்தில் தலைவனும் தலைவியும் உடன்போக்கு மேற்கொள்வது அன்பின் ஐந்திணையாகும். தலைவியின் கற்பினைக் காக்கும் முயற்சியாக மேற்கொள்ளப்படுவது சிறந்தானை வழிபடச் சென்றனள் என்று கலித்தொகை பகரும். அதனால் சங்கத் தமிழரின் உடன்போக்கினைக் கைக்கிளை, பெருந்திணை எனல் பொருந்தாது.

6. உள்ளப்புணர்ச்சியில்லாத, கந்தருவம் ஒழிந்த பிரமம் முதலான ஆரியரின் மணங்களைத் தமிழரின் மணமுறையாகக் குறித்தல் பொருந்தாது. தமிழரின் திருமணமுறை உள்ளப் புணர்ச்சியின் வழி பொருந்துவதாகும்.

7. அங்கியங்கடவுள் சாட்சியாகத் திருமணம் செய்யும் தலைவன் தலைவியைப் பாதுகாவாமல், பரத்தமை மேற்கொள்வது குற்றமாகப் படவில்லை.

8. நச்சினார்க்கினியர் கூறும் வேள்விச் சடங்கு, சங்க இலக்கியத் திருமணங்களில் காணப்படவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. (அகம் 86,136)

திருமணச் சடங்கு தோன்றியதற்கான காரணம்

தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்னர் தமிழர்கள் ஒழுக்க நெறி மீறாதவர்களாக இருந்தனர். அவர்கள் ஊரறிய வதுவைச் சடங்கு செய்ய வேண்டிய சூழ்நிலை உருவாகவில்லை. பின்னர் பொய்யும் வழுவும் தோன்றியதால் ஊரறிய, திருமணம் செய்யும் சடங்கு முறை தோன்றியது. தாங்கள் மட்டும் திருமணம் செய்து கொண்ட நிலையை,

"நெடுந்தேர் எந்தை அருங்கடை நீவி
இருவேம் ஆய்ந்த மன்றல்" (குறி.பா. 20-21)

என்றும், ஊரறிய பெற்றோர் திருமணம் செய்து வைக்கும் நிலையை

"கொடுப்பின் நன்கு உடைமையும் குடிநிரல்
வண்ணமும் துணையும் பொரீஇ உடைமையும்"
(குறி.பா.30-31)

என்றும் குறிஞ்சிப்பாட்டுக் குறிப்பிடுகிறது

தொல்காப்பியர்,

"பொய்யும் வழுவும் தோன்றிய பின்னர்
ஐயர் யாத்தனர் கரணம் என்ப"
(தொல்.கற் 4)

என்று தெளிவாக இலக்கணம் வகுத்துள்ளார். இதற்கு உரை கூற வந்த இளம்பூரணர், 'முதல் ஊழியில் கரணம் இன்றியே திருமணம் நடந்தது. இரண்டாம் ஊழியில் பொய்யும் வழுவும் தோன்றியதால் கரணம் தோன்றியது என்று விளக்கினார்'. 'பொய்யாவது செய்ததனை மறைத்தல். வழுவாவது செய்தததன் கண் முடிய நில்லாது தப்பி யொழுகுதல்; கரணத்தோடு முடிந்த காலையின் அவை இரண்டும் நிகழாவாமாதலாற் கரணம் வேண்டுவதாயிற்று' (பு: உரை. ப.251) என்றார்.

நச்சினார்க்கினியர், 'பொய்யாவது செய்த ஒன்றினைச் செய்திலேன் என்றல். வழுவாவது சொல்லுதலே அன்றி ஒழுக்கத்து இழுக்கி ஒழுகல் அஃது அரசரும் வணிகரும் தத்தம் வகையாற் செய்யத் தகுவன செய்யாது சடங்கொப்புமை கருதித் தாமும் அந்தணரொடு தலைமை செய்தொழுகுதலும் களவொழுக்கத்தில் இழுக்குதல் போல்வனவும் அவர்க்கிழுக்கம். ஏனை வேளாளரும் இயற்கைப் புணர்ச்சி நிகழ்ந்த பின்னர்ப் பொய்யும் வழுவுந் தோன்றி வழுவுதல் அவர்க்கிழுக்கம். இவற்றைக் கண்டு இருடிகள் மேலோர் மூவர்க்கும் வேறு வேறு சடங்கினைச் சுட்டிக் கீழோர்க்குங் களவின்றியும் கற்பு நிகழுமெனவுஞ் சடங்கு வேறு வேறு சுட்டினார்' (தொல் கற். 4 நச்சி. உரை. ப.167) என்று குறித்துள்ளார். இதனால் சாதிக்கேற்ற முறையில் சடங்குகள் வேறுபட்டமையை அறிய முடிகிறது. அந்தணர்களின் சடங்கு முறையை மற்றவர்கள் மேற்கொள்ளல் இழுக்காகக் கருதப்பட்டமையை அறிய முடிகிறது.

வதுவைச் சடங்கு செய்வோரைத் தொல்காப்பியர் 'ஐயர்' என்று சுட்டியுள்ளார். ஐயர் என்ற சொல்லுக்கு இளம்பூரணர் முனைவர்

என்றும் நச்சினார்க்கினியர் இருடிகள் என்றும் பொருள் கூறியுள்ளனர். ஐயர் என்ற சொல் தமிழின முன்னோரை - உயர்ந்தோரைக் குறித்த தாகலாம்.

"என்னைமுன் நில்லன்மின்" (குறள் 771)

"என்னை புற்கை உண்டும் பெருந்தோ ளன்னே"

என்று வரும் தொடர்களில் என்+ஐ என்பது என்னுடைய தலைவன் என்ற பொருளில் வழங்கப்படுகிறது. 'ஐ' என்ற விகுதியோடு 'அர்' என்னும் விகுதி சேர்ந்து ஐயர் என்றாயிற்று. 'ஐ' வியப்பாகும் என்பது தொல்காப்பியம் (உரியியல் 88) மக்களைத்தீய நெறியினின்றும் விலக்கி நன்னெறியில் செலுத்த வல்ல பேராற்றலும் பேரறிவும் ஒழுக்கமும் உடையவர்கள் 'ஐயர்' என்று கூறப்பட்டனர் எனலாம். ஆன்றடங்கிய கொள்கைச் சான்றோர் என்ற பொருளில் 'ஐயர்' என்ற சொல் குறிஞ்சிப் பாட்டில் வழங்கப்பட்டுள்ளது (17). கதிரவனின் வெப்பத்தைத் தன் சடைக்கற்றைகளால் நிறுத்திப் பயிர்கட்கும் உயிர்கட்கும் வேண்டிய அளவு கொடுத்தற் பொருட்டு விண்ணகத்தே சுடரொடு திரிதரும் பற்றற்ற முனிவரை 'ஐயர்' என்று திருமுருகாற்றுப்படை (அடி 107) குறிக்கிறது. சமணரில் இல்லறத்தாராகிய உலக நோன்பிகளை 'ஐயர்' என்று சிலப்பதிகாரம் குறிக்கிறது. (சிலம்பு 6:160) மக்களைத் தீ நெறியினின்றும் விலக்கி, நன்னெறியில் செலுத்தவல்ல பேரறிவும் பேராற்றலும் நல்லொழுக்கமும் உடையவர் என்று போற்றப்பட்டவர்கள் ஐயர்களாகக் கருதப்பட்டனர். பிற்காலத்தில் வதுவைச் சடங்கு செய்யும் உரிமையை ஒரு குறிப்பிட்ட குலத்தினர் பெற்றபோது அவர்கள் 'ஐயர்' என்ற சாதியினராக மாற்றம் பெற்றனர்.

பெற்றோர்களின் உடன்பாடு பெறாமல் தலைவி தலைவனுடன் உடன்போக்கு மேற்கொண்டாலும் தலைவனின் ஊரில் வதுவைச் சடங்கு செய்ய வேண்டும் என்ற விதிமுறை இருந்தமையைத் தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகிறது (தொல்.கற்.2).

தலைவியின் கற்பைக் காக்கும் முயற்சி

கற்பு வாழ்வில் தலைவி தலைவனுடன் செல்வதை இலக்கணிகள் வரவேற்கவில்லை. களவு வாழ்வில் நொதுமலர் வரைவு நேருங்கால், தான் விரும்பிய தலைவனை மணக்க முடியா நிலைமை ஏற்படும்போதே உடன்போக்கு மேற்கொண்டாள். அவள் தான் விரும்பியவனையன்றி வேறொருவனை மணந்ததாகச் சான்றுகள் இல்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. தான் விரும்பியவனை மணத்தலையே கற்பு என்று நினைத்தனர். தலைவியின் கற்பைக் காக்கும் முயற்சியில் உடன்போக்கு மேற்கொண்டனர். அதனை அறமாக நினைத்தனர்.

திருமணத்திற்குப் பிறகு தலைவன் பிரிந்த போதும் தலைவியின் உடம்பும் உயிரும் வாடியக்கண்ணும் தலைவனைத் தேடிச் சேர்தலை விரும்பவில்லை.

"உடம்பும் உயிரும் வாடியக் கண்ணும்
என்னுற் றனகொல் இவையெனின் அல்லது
கிழவோற் சேர்தல் கிழத்திக் கில்லை" (தொல்.பொரு 9)

என்று தொல்காப்பியர் வரையறுத்துள்ளார்.

தலைவியின் கற்புக்காப்பு காரணமாகவே தலைவியைப் பாசறைக்கண் அழைத்துச் செல்வதில்லை.

"எண்ணரும் பாசறைப் பெண்ணொடு புணரார்" (தொல்.கற். 34)

என்று தலைவியைப் பாசறைக்கு அழைத்துச் செல்லாமையைத் தெரிவிக்கிறார். அவரே

"புறத்தோ ராங்கட் புணர்வ தாகும்" (தொல்.கற். 35)

என்று கூறியுள்ளார். இந்நூற்பாவிற்கு இளம்பூரணர், கணிகையரை அழைத்துச் செல்லலாம் என்று உரை கூறியுள்ளார். இதன் மூலம் தலைவியின் கற்புக் காப்பிற்காகப் போர்க்களத்தின்கண் தலைவியை அழைத்துப் போகாமையையும், தலைவனின் காமத்திற்காகக் கணிகையரை அழைத்துப் போனமையையும் அறிய முடிகிறது.

தலைவனின் கற்பின்மை

சங்ககாலத்தில் மக்களின் வாழ்வு குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என்ற ஐந்து நிலப் பிரிவின் அடிப்படையில் அமைந்திருந்தது. அதில் மருதம் என்பதன் உரிப்பொருள்களாக ஊடலும் ஊடல் நிமித்தமும் அமைந்தன. தலைவன் பரத்தையிடம் சென்றுவிட்டு, தன் இல்லத்திற்குத் திரும்பி வர, தலைவி ஊடுவதை இத்திணையொழுக்கமாகக் கொண்டனர்.

சங்க இலக்கியத்தில் மருதம் தொடர்பான 263 பாடல்களில் 221 பாடல்கள் பரத்தையர் உறவு குறித்ததாக அமைந்துள்ளன. இப்பாடல்கள் பரத்தையரின் பெருக்கத்தையும் அக்காலச் சமுதாய நிலையையும் அறிவிப்பனவாக உள்ளன என்று இராம. பெரிய கருப்பன் கூறியுள்ளார். (Tradition and Talent in Cankam Poetry p.192)

அன்பு வாழ்வின் ஒரு துறையாகவே பரத்தையிற் பிரிவு அமைந்திருந்தது. டாக்டர். உ.வே. சாமிநாத ஐயரவர்கள் 'பலவகை

யானும் உயர் நெறியாகிய அன்புடைய வாழ்க்கை, பூவிற்குப் புல்லிதழ் வாய்த்தாற் போலவும் மதிக்கு மறு வாய்த்தாற் போலவும், பரத்தையிற் பிரிவு என்னும் இழிந்த ஒழுக்கத்தினால் சிறிது 'லக்கமடைகிறது' என்பர் (குறுந்தொகை நூலாராய்ச்சி ப.73). தொல்காப்பியர் இவ்வொழுக்கத்தின் புன்மை குறித்தே 'கொடுமை ஒழுக்கம்' (தொல். பொருள். இளம். 145:28), 'அடங்கா ஒழுக்கம்' (தொல். 148:6), 'பேணா ஒழுக்கம்' (தொல். 148: 14) என்று சுட்டிச் செல்வர். 'தங்கிய ஒழுக்கத்துக் கிழவன்' (தொல். 145:15), 'பிழைத்து வந்திருந்த கிழவன்' (தொல். 148:8) எனத் தலைவனின் ஒழுக்கச் சீர்கேடும் அவரால் குறிக்கப்படுகிறது.

சங்க இலக்கியத்தில் காதலுறவுச் செய்கைகள் மகிழ்வில் தொடங்குகின்றன. மெல்ல மெல்ல அம்மகிழ்வு குறைகிறது. அது வாழ்க்கையில் போராட்டங்கள் நிகழ்வதை அடிப்படையாகக் கொண்டு முடிகின்றது. தலைவனின் பரத்தமைக்குரிய காரணங்களாகப் பதினெட்டு காரணங்கள் சங்க இலக்கியத்தில் தோழி என்னும் ஆய்வு நூலில் குறிக்கப்பட்டுள்ளன (ப.275-276). கூற்றுகளின் வாயிலாகத் தலைவன் தலைவியின் வாழ்வைக் குறிக்க வந்த தொல்காப்பியர் பரத்தையர் கூற்றையும் குறிப்பிட்டுள்ளார். தலைவன் தலைவியின் வாழ்வில் பரத்தை பெற்றிருந்த இடத்தையும் அறியமுடிகிறது.

\ தலைவன் கூற்று நிகழுமிடங்களைக் குறிக்க வந்த தொல்காப்பியர், தலைவி தலைவனுடன் ஊடுவதற்குக் காரணமாகத் தலைவனின் பரத்தமையொழுக்கத்தைச் சுட்டுவர்.| புறத்தொழுக்கம் காரணமாகத் தன்னைக் கூடும் விருப்பின்றிப் பயன் பொருந்திய அணையினைப் புல்லி வருந்திக் கிடந்த தலைவியை அணுகி, அவளொடு தங்குதலைக் கருதிய நிறைகடந்த நிலையில், தலைவியின் மென்மை பொருந்திய சிறிய அடிகளைப் பற்றிக்கொண்டு இரத்தற் கண்ணும் தலைவனின் கூற்று நிகழ்வதாகக் குறிப்பர் (தொல். 144:31:35).

தலைவியின் கூற்றிலும் தலைவனின் பரத்தமைக் கொடுமை சுட்டப்படுகிறது. அன்பில்லாத பொருட் பெண்டிராகிய பரத்தையரை, அன்பிற் சிறந்த மனைக்கிழத்தியர் என மாறுபடக் கொண்டு மயங்கினான் தலைவன். தலைவி தலைவனை வணங்கி, அவன்பால் இரந்து வேண்டுவது போன்று அவனது பரத்தமையொழுக்கத்தின் பொல்லாங்கினை எடுத்துக் கூறி இடித்துரைக்கிறாள். அதனால் 'தங்கிய ஒழுக்கத்துக் கிழவனை வணங்கி எங்கையர்க்கு உரை என இரத்தற்கண்ணும்" என்று தலைவியின் கூற்றாகக் குறிப்பர் தொல்காப்பியர் (கற் 6: 15-16).

தலைவனின் பரத்தமை கண்டு தலைவி ஊடுவதைத் தலைவியின் கூற்றில் தொல்காப்பியர் அமைத்துள்ளார். புதுவோரது

நலத்தை உண்டு மீண்டும் வந்த தலைவனிடம். தலைவியின் உள்ளம் சென்றதாயினும் அதனை நிறுத்தி, தலைவனின் புணர்ச்சியை மறுத்து ஊடற்கொள்கிறாள். இதை,

"புகன்ற உள்ளமொடு புதுவோர் சாயற்
ககன்ற கிழவனைப் புலம்புநனி காட்டி
இயன்ற நெஞ்சந் தலைப்பெயர்த் தருக்கி
எதிர்பெய்து மறுத்த ஈரத்து மருங்கினும்" (தொல்.கற் 6:11-14)

என்று தொல்காப்பியர் குறித்துள்ளார். தலைவி ஊடுவதும் மறுப்பதும் தலைவியின் உரிமையாகக் கூறப்பட்டுள்ளது.

தலைவி தன் உயிரனைய தோழியிடத்தும் தலைவனின் கொடுமை ஒழுக்கத்தைப் பற்றிக் கூறுகிறாள். அதைக் காய்தல், உவத்தல், பிரித்தல், பெட்டல் என நான்கு நிலைகளில் உரைக்கிறாள் (கற் 6:28). தலைவனின் பரத்தமை ஒழுக்கத்தினால் உள்ளம் வருந்திய தலைவி தன் துன்பத்தினைத் தோழியிடம் பகிர்ந்து கொள்ளுமுகமாக, குறைத்துக் கொள்கிறாள் (கற் 6:39-41).

தலைவன் பரத்தமை மேற்கொண்டபோது தலைவி ஊடுகிறாள். தலைவனை வீட்டிற்குள் சேர்க்காத நிலை காணப்படுகிறது. இது வாயில் மறுத்தல் எனப்படுகிறது. தோழியின் கூற்றிலும் தலைவனின் பரத்தமையொழுக்கம் எடுத்துரைக்கப்படுகிறது.

"அடங்கா ஒழுக்கத் தவன்வயிற் அழிந்தோளை
அடங்கக் காட்டுதற் பொருளின் கண்ணும்
பிழைத்துவந் திருந்த கிழவனை நெருங்கி
இழைத்தாங் காக்கிக் கொடுத்தற் கண்ணும்" (தொல்.கற் 9)

தோழியின் கூற்று நிகழ்வதாகக் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகின்றார். தலைவனின் பரத்தமையொழுக்கம், அடங்கா ஒழுக்கம் என்று குறிப்பிடப்படுகிறது.

தலைவனின் பரத்தமை ஒழுக்கத்தைக் குறிப்பதாக வாயில் மறுத்தல், வாயில் நேர்தல் துறைகள் அமைகின்றன. பரத்தமை-யொழுக்கத்தால் தலைவன் இல்புகும் உரிமையை இழத்தல் நேர்கிறது. அதனால் வாயில்களை அனுப்புகிறான் தலைவன்.

"தோழி தாயே பார்ப்பான் பாங்கன்
பாணன் பாட்டி இளையர் விருந்தினர்
கூத்தர் விறலியர் அறிவர் கண்டோர்
யாத்த சிறப்பின் வாயில்கள் என்ப" (தொல்.கற் 52)

என்று வாயில்களைக் குறிப்பிடுவர்.

இவருள் கலைஞர்களாகிய பாணன், கூத்தர், விறலி என்போர் கலைஞர்களாகிய பரத்தையரிடம் தலைவன் செல்வதற்குக் காரண மானவர்கள். புறத்தொழுகிய தலைவன் தலைவியின் ஊடல் நீக்க அவர்களை அனுப்பும் போது, தலைவியும் தோழியும் வெகுள்வதற்குக் காரணமாகின்றனர். புறத்தொழுகிய தலைவன் வீட்டிற்குள் நுழையும் போது, தலைவியும் தோழியும் தடுக்கும் நிலை நேர்கிறது.

வாயில் மறுத்தல் நிலை பிற்கால இலக்கண நூல்களில் காணப்படாமை நோக்குதற்குரியது. தோழி உயர்ந்த தலைவனை வாயில் மறுப்பதா என்ற எண்ணம் எழுந்தமையும் பெண்ணுரிமை மறுக்கப்பட்டமையுமே இந்நிலைக்குக் காரணமாகலாம். பரத்தமை இயல்பானதாக, தவறாகக் கருதப்படா நிலையில், மரபாக மாறிய நிலையையே இது நினைவூட்டுகிறது.

பரத்தமை மேற்கொண்ட தலைவனை இடித்துரைத்து மீண்டும் இல்லத்தில் சேர்த்துக் கொள்ளும் நிலையே வாயில் நேர்தலாகிறது. தலைவி தலைவனின் புறத்தொழுக்கத்தை வெறுத்தாலும் தலைவனுடன் சேர்ந்து வாழ வேண்டிய கட்டாயத்திற்கு ஆளாக்கப்பட்டுள்ளாள். இதற்குச் சில காரணங்களைக் குறிப்பிடலாம்.

1. தலைவனுடன் வாழாத பெண்மை, இழிவாகக் கருதப்படுதல்
2. தலைவனின் பொருள் இல்லா நிலையில் தலைவி வாழ முடியாத நிலை
3. குழந்தைப்பேறு காரணமாகத் தலைவி தலைவனை ஏற்றல்
4. தலைவியின் இளமை உணர்வு பிடிவாதத்தைத் தளர்த்தல்
5. தலைவன் மீண்டும் பரத்தையின் இல்லம் செல்ல மாட்டான் என்ற நம்பிக்கை
6. தலைவனுடன் தலைவியை இணைக்க, தோழியும் கலைஞர்களும் முயற்சி மேற்கொள்ளல்

போன்ற காரணங்களைக் குறிப்பிடலாம். இவ்வாறு தொல்காப்பியரின் கற்புக் கோட்பாடு அமைகிறது.

ஆய்வு முடிவுகள்

1. தலைவிக்குக் கற்பித்தல் என்ற பொருளில் கற்பு என்ற சொல் வழங்கப்பட்டதாக உரையாசிரியர்கள் குறித்துள்ளனர்.
2. தலைவியின் பல்வேறு பண்புகளில் கற்புடைமையே முதன்மையாக, உயிராகக் கருதப்பட்டது.

3. கற்பிற்கு நச்சினார்க்கினியர் தரும் விளக்கம் பெண்ணடிமைச் சமுதாயத்தின் எதிரொலியாக அமைகிறது

4. 'கரணம்' என்ற சொல்லிற்கு 'வேள்விச்சடங்கு' என்ற நச்சினார்க்கினியரின் குறிப்பு, பொருத்தமாக இல்லை.

5. 'ஐயர்' என்ற சொல் தொல்காப்பியர் காலத்தில் உயர்ந்தோரைக் குறித்தது. பின்னர் குறிப்பிட்ட சாதியினரைக் குறிப்பதாயிற்று.

6. உடன்போக்கு மேற்கொண்டாலும், வதுவைச் சடங்கு செய்ய வேண்டும் என்ற நியதி இருந்தது.

7. குலமகளுக்குக் கற்பு தேவை என்றும் விலைமகளுக்குக் கற்பு தேவையில்லையென்றும் கருதப்பட்டது. அதனால் தலைவியின் கற்பைக் காக்கும் முயற்சியில் அவள் வெளியில் செல்ல அனுமதிக்கப் படவில்லை. தலைவன் பாசறைக்கண் விலை மகளிரை அழைத்துச் செல்லும் உரிமை இருந்தது. இந்நிலை நடுநிலையற்ற சமுதாய அமைப்பு முறையைக் காட்டுகிறது.

8. தலைவியின் கற்பைக் காக்க முயற்சி மேற் கொண்டது போன்று தலைவனின் கற்பைக் காக்க முயற்சி மேற்கொள்ளவில்லை. அவன் கற்பு மீறல் மரபாக்கப்பட்டது. அதற்கென்று மருதத்திணை வகுக்கப்பட்டது

9. பரத்தையரின் உரிமையையும் பெருக்கத்தையும் பரத்தையர் கூற்று அறிவுறுத்துகிறது.

10. தொல்காப்பியர் தலைவனின் பரத்தமையொழுக்கத்தை இழித்துக் கூறியுள்ளார்.

11. தலைவனின் பரத்தமையை உணர்த்தும் நிலையிலும் தலைவியின் உரிமையைக் குறிக்கும் நிலையிலும் வாயில் மறுத்தல் துறை உள்ளது.

12. அக்காலத்தில் வாழ்ந்த கலைஞர்கள் தலைவனின் பரத்தமை வாழ்விற்கு வழிகோலினர்.

13. வாயில் மறுத்தல் துறை பிற்கால இலக்கண நூல்களில் காணப்படவில்லை. பெண்ணுரிமை மறுக்கப்பட்டமை, தலைவனின் கற்பின்மை இயல்பாக்கப்பட்டமை இதற்குக் காரணமாகலாம்.

14. தலைவி தலைவனின் புறத்தொழுக்கத்தை வெறுத்தாலும், அவனுடன் வாழவேண்டிய கட்டாய நிலையை 'வாயில் நேர்தல்' துறை அறிவிக்கிறது

உள்ளுறை & இறைச்சி

முனைவர் இரா. சீதா.

உள்ளுறை

"கவிஞனுக்கு மதம் எனப்படுவது ஆண், பெண் காதலே. அக் காதல், இலக்கியத்தின் வற்றா ஊற்றிடங்களுள் ஒன்று. கவிதை எண்ணத்தை உருவாக்கும் சார்புகளுள் ஒன்று" எனக் கவிஞனுக்கும் காதலுக்கும் அமைந்த நட்பினை எடுத்து மொழிகிறார் ஆங்கிலப் பேராசிரியர் C.M. ஆர்போர்டு[1]. சங்க இலக்கியங்களில் மிகத் தெளிவாக அமைந்திருக்கும் இரு கூறுகள் காதலும் வீரமும். காதல் வாழ்க்கையினை 'அகம்' என உரைப்பர். "அகப்பாடல்களைப் பற்றி நன்கு அறிந்து கொள்வதற்குத் தொல்காப்பியர் கூறும் அகத்திணையியல் அரிய கலங்கரை விளக்கு" என்பார் டாக்டர் வ.சுப. மாணிக்கம்[2]. இப்படிப்பட்ட அகத்தின் பண்பினை நாம் ஐந்திணையின் மூலம் தெளிவாக அறிந்து கொள்ளலாம். ஐந்திணை என்பது குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என்பன. கைக்கிளையும் பெருந்திணையும் சிறுதிணை எனக் கொள்ளலாம்.

சங்ககாலத்தில் தோன்றிய தொகை நூல்கள் எட்டு.

"நற்றிணை நல்லகுறுந்தொகை ஐங்குறுநூ
றொத்த பதிற்றுப்பத் தோங்கு - பரிபாடல்
கற்றறிந்தா ரேத்துங் கலியோ டகம்புறமென்
றித்திறத்த எட்டுத் தொகை"

என்கிறது பழைய வெண்பா. இவற்றில் பதிற்றுப்பத்து, புறநானூறு என்பன புறப்பொருள் பற்றி விரிவாகப் பேசுகின்றன.

அகம் என்பது வாழ்க்கைக்கு வேண்டிய பொருள் சேர்த்தலும் அப்பொருளின் துணை கொண்டு அறம் பெருக்குதலும், அன்புடன் இல்லற வாழ்வு நடத்துதலுமாம்.

"இன்பமும் பொருளும் அறனும் என்றாங்கு
அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை மருங்கின்
காமக் கூட்டம்"[3]

ஆகையால் அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை என்பது மேற்காட்டிய ஐந்து திணைகளையே குறிக்கும். இவ்வைந்து திணைகளுக்கும் தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரத்தில் விரிவான விளக்கம், வரைமுறை முதலியனவும் தந்துள்ளது. (ஐந்து நிலங்களும் முதல், கரு, உரி என்ற மூன்றை அடிப்படையாகக் கொள்ளும்.)

---

1. C. M. Herford 'Shakespeare's Treatment of Love and Marriage and other Essays - pp. 152.
2. டாக்டர் வ.சுப. மாணிக்கம் 'தமிழ்க் காதல்' ப. 298.
3. தொல். களவியல் - 89.

'முதல் எனப்படுவது நிலம் பொழுது' (அகத். - 4)

பொழுது - சிறுபொழுது, பெரும்பொழுது என இரண்டு வகைப்படும். சிறுபொழுது - ஒரு நாளின் ஆறுபாகமாகப் பிரிக்கப்படும். வைகறை, விடியல், எற்பாடு, நண்பகல், மாலை, யாமம். எற்பாடு என்பதைச் சூரியன் படுகின்ற காலம் என்பர் நச்சினார்க்கினியர். ஆனால், சிவஞான முனிவர் ஞாயிறு உதயமாகும் நாளான விடியற்காலை என்பர். இவர் சிறுபொழுதினை ஐந்தாகக் கொள்வர். பெரும்பொழுது ஒரு வருடத்தின் ஆறு பருவங்கள்.

"கரு எனப்படுவது
தெய்வம் உணாவே மாமரம் புட்பறை
செய்தி யாழின் பகுதியொடு தொகைஇ
அவ்வகை பிறவும் கரு என மொழிப" (அகத்- 20)

உரிப்பொருள் என்பது

"புணர்தல் பிரிதல் இருத்தல் இரங்கல்
ஊடல் அவற்றின் நிமித்தம் என்றிவை
தேருங் காலைத் திணைக்குரிப் பொருளே" (அகத்- 16)

புணர்தல்-குறிஞ்சிக்கும், பிரிதல் - பாலைக்கும், இருத்தல் - முல்லைக்கும், இரங்கல் - நெய்தலுக்கும், ஊடல் - மருதத்திற்கும் உரித்தானவை. இவை நான்கு வருணத்தார்க்கும் பொது என்பர் நச்சினார்க்கினியர். இவ்வைந்து நிலங்களில் நான்கினை மட்டும் (பாலையினை விடுத்து) தொல்காப்பியம் கூறும்.

"மாயோன் மேய காடுறை உலகமும்
சேயோன் மேய மைவரை உலகமும்
வேந்தன் மேய தீம்புனல் உலகமும்
வருணன் மேய பெரும்புனல் உலகமும்"

என்று கூறும். ஆனால், சிலப்பதிகாரம்

"முல்லையும் குறிஞ்சியும் முறைமையின் திரிந்து
நல்லியல்பு இழந்து நடுங்குதுயர் உறுத்துப்
பாலை என்பதோர் படிமம் கொள்ளும்"

எனக் காடுகாண் காதையில் பாலையின் தன்மை பற்றிப் பேசும். (அடி- 64-66) இவ்வைந்து நிலங்களுக்கும் இப்படிப்பட்ட பெயர்கள் அமையக் காரணம் அந்நிலங்களில் காணப்படும் பூக்கள் அல்லது மரங்களைப் பொறுத்து அமையலாம் என்று பண்டைய தமிழர் எண்ணினர்.

சங்கப் பாடல்களைப் பற்றி ஆராய்ச்சியாளர்கள் யாது கூறுகிறார்கள் என ஆராய்ந்தபொழுது டாக்டர் வ.சுப. மாணிக்கனார் கூறியது சிந்திக்கத் தக்கது. "ஒரு பாடலுக்கு முதல், கரு பொருள்கள் அவசியம் எனக் கூற இயலாது. முதல், கரு பொருள்கள் இடம் பெறாமல் உரிப்பொருளை மாத்திரமே விளக்குகின்ற அகப்பாடல்கள் உள்ளன" என்பர் (அகத்திணைக் கொள்கைகள், சுப்புரெட்டியார் பக். 15). தொல்காப்பியர் வரையறை செய்யும் பொழுது ஒரு நிலத்திற்கென்று கூறப்பட்ட பொருள்கள் மற்றொரு நிலத்திற்கு வரப்பெறலாம் என்றும்

அவ்வாறு பொருள்கள் மாறி வருவதனைத் திணை மயக்கம் என்ற சொல்லாலும் குறிப்பிடுவர்.

'திணை மயக்குறுதலும் கடிநிலை இலவே' (தொல்-12). ஆனால், உரிப்பொருள் மயங்கக் கூடாது எனத் தெளிவோம்.

'உரிப்பொருள் அல்லன மயங்கவும் பெறுமே' (அகத்-15). ஆனால், தொல்காப்பியத்திற்கு உரை வகுத்த ஆசிரியர்கள் 'சிறுபான்மை, எல்லாப் பொருளும் எல்லாத் திணைக்கும் வரப்பெறலாம்' என்பர். உதாரணத்திற்கு, கலித்தொகையினைச் சுட்டுவர். என்னுடைய டாக்டர் பட்ட ஆய் வேட்டிற்கு நான் தேர்ந்தெடுத்த தலைப்பு 'அகநானூற்றுப் பாடல்களின் நடையியல்' (A Stylistic Study of Akananuru) என்பதாகும். அகநானூற்றுப் பாடல்களை ஆராய்ந்த பொழுது ஒரு சில தனித் தன்மைகளைக் காண நேர்ந்தது. உதாரணமாக, குறிஞ்சியில் 'புணர்தல்' என்பது உரிப்பொருளாக இருந்தாலும் தலைவி புணர்ச்சியில் இன்பம் காணாமல் தலைவனைத் திருமணம் செய்து கொள்ள வேண்டுவதாக அமைந்த பாடல்கள்தான் அதிகம். அதைப்போல முல்லைத்திணையில் தலைவி, தலைவனது பிரிவிற்காகக் காத்து இருத்தல் என்பது உரிப்பொருளாக இருந்தாலும், கார் காலம் வந்துவிட்டதெண்ணி/காலம் கடந்து விட்டதெண்ணிக் கண்ணீருடன் தவிப்பதைக் காணலாம். ஆகையால் இருத்தல் என்பது கற்பு நிலையுடன் இருத்தல் என்பதே சரியான விளக்கமாக இருக்கலாம். குறுந்தொகை(99) பாடல் ஒன்றினைச் சான்றாகப் பார்க்கலாம். தலைவன் காலம் கடந்து தன் வீட்டுக்குத் திரும்புகின்றான். அவனை எதிர்கொண்ட தோழி 'எம்மை சற்றேனும் நினைந்து பார்த்திரோ' என வினவ, அவன் 'உள்ளினென் அல்லனோ, யானே உள்ளி நினைத்தனென் அல்லனோ, பெரிதேநினைத்து மருண்டனென் அல்லனோ உலகத்துப் பண்பே' என்கிறான். மேலும் தன் ஆசை உள்ளம் எப்படிப்பட்டது என்பதற்குக் கொடுக்கும் உவமையைப் பாருங்கள்:

"நீடிய மரத்த கோடுதோய் மலிர்நிறை
இறைத்துணச் சென்றற் றாஅங்கு
அனைப்பெருங் காமம் மீண்டு கடைக் கொளவே"

அதாவது, உயர்ந்த மரத்தின் கிளையினைத் தொட்டுக் கொண்டு பெருகும் வெள்ளம், பிறகு கையால் இறைக்கின்ற அளவுக்குச் சிறுத்துப் போவதைப் போல, என்னை மூழ்கடிக்கும் காமநோய் உன்னைக் கண்டால் குறைந்து போகும்.அப்படிப்பட்ட நாட்களுக்காக நான் ஏங்கி நின்றேன். ஆனால், உலகத்தார் பழி தூற்றுவார் என்பதை நினைத்து வருந்தினேன் என்கிறான். கார்காலம் முல்லை நிலத்திற்குரிய பருவம். தன் ஆசை நெஞ்சிற்கு வெள்ளத்தையே உவமையாகக் கூறுகின்றான். காரணம், அவனும் மழை பொழிவதைக் கண்டிருக்கிறான்; தலைவிக்குத்

தான் கொடுத்த வாக்கினை நினைத்துப் பார்க்கிறான். ஆனால் கடமை அவன் ஆசையினைக் கட்டிப் போட்டு விட்டதால் வழியறியாது போகின்றான். அதனால்தான், தோழி கேட்ட கேள்விக்கு, (தனக்கு இடையூறாய் இருந்த) கார் காலத்தையே உவமையாக எடுத்துக்கூற முடிகிறது. அகநானூற்றுப்பாடலின் வரிகளைச் சற்றுப்பார்ப்போம். தலைவன் பருவம் பார்க்கிறான்; கடமை முடியவில்லை; தலைவிக்குக் கூறிய கார்காலம் வந்துவிட்டது; அவன் வருத்தம் இப்பாடல் வரிகளிலே எதிரொலிக்கின்றது.

"சிதரலந் துவலை தூவலின் மலருந்
தைஇ நின்ற தண்பெயற் கடைநாள். . .
. . . .
உரவுச்சின வேந்தன் பாசறை யேமே."
(ஆவூர்மூலங்கிழார் - 24)

தலைவி சொல்கின்றாள் தோழியினிடத்தில்: 'நீ என்னை ஆற்றியிரு என்று கூறுகிறாய்; என்னால் முடியவில்லை காரணம் கல்லாத கோவலர் கள் சிறுகுழலை வாசிக்க அவ்வினிய ஓசை என்னை வருத்துகிறது' என்கிறாள். (மதுரைக் கவுணியன் பூதத்தனார் - 74)

உள்ளுறையைப் பற்றித் தொல்காப்பியம் 4 சூத்திரங்களில் சுருக்கமாக உரைக்கும்.

"உள்ளுறுத்து இதனோடு ஒத்துப் பொருள் முடிகென
உள்ளுறுத்து உரைப்பதே உள்ளுறை உவமம்"
(அகத். - 51)

பயன்படுத்தப் பெறுகின்ற கருப்பொருளை, நினைக்கப் பெறும் கருத்துடன் ஒத்து முடிப்பதே உள்ளுறை உவமம். உவமம் இரு வகைப்படும்.

"உள்ளுறை உவமம் ஏனை உவமம் எனத்
தள்ளாது ஆகும் திணையுணர் வகையே" (அகத். - 49)

"உள்ளுறை தெய்வம் ஒழிந்ததை நிலம் எனக்
கொள்ளும் என்ப குறி அறிந்தோரே" (அகத். -50)

கருப்பொருள்களுள் ஒன்றான தெய்வம் தவிர்த்து எஞ்சியிருப்பதை இடமாகக் கொள்ளும் என்பர். இதற்குத் தொல்காப்பியம் காட்டும் வாழ்க்கை என்பதில் டாக்டர். ந.சுப்புரெட்டியார் கூறுவது பொருத்த மாகத் தோன்றுகிறது. •

'தமிழர்கள் தெய்வ வழிபாட்டில் சிறந்தவர்கள்; தெய்வத்திற்கு முதலிடம் கொடுத்து வாழ்கின்றவர்கள். ஆகையால் உள்ளுறை உவமையை அமைக்கும் பொழுது கருப்பொருள்களில் தெய்வத்தைத் தவிர ஏனையவற்றைக் கொண்டனர். தம் வாழ்க்கையுடன் தெய்வத்தையும் சார்த்திப் பேசி, அதன் சிறப்பை அவர்கள் கெடுக்க விரும்பவில்லை" என்கிறார்.

ஆனால் ஒன்று மட்டும் கூறலாம். உயர்ந்த பண்புகள் மானிடனிடத்தில் காணப்பெற்றால் அப்பொழுது வேண்டுமானால் தெய்வத்தோடு மானிடனை உவமிக்கலாம். உதாரணமாக அகநானூற்றுப் பாடல் 70-இல் (மதுரைத் தமிழ்க் கூத்தனார் கடுவன் மள்ளனார்) தலைவிக்குத் தோழி இனிய செய்தியினை உரைக்கின்றாள்; இத்தனை நாள் வாடியிருந்த தலைவி இனிப் புதுமணக்கோலம் பெறலாம். ஏனென்றால் தலைவன் அவளைத் திருமணம் செய்து கொள்ளப் போகிறான் என்பதே அச்செய்தி. இச்செய்திக்குத் தோழி பயன்படுத்தும் படிமத்தைப் பார்க்கலாம்.

"வெல்போர் இராமன் அருமறைக் கவித்த
பல்வீழ் ஆலம் போல
ஒலியவிந் தன்றிவ் அழுங்கல் ஊரே"

"முன்பு தலைவன்-தலைவியின் காதல் அவ்வூர் மக்களுக்குத் தெரிந்துப் போனதால் அவர்களைப் பற்றி மக்கள் அம்பல் தூற்றினர். ஆனால் இப்பொழுது தலைவன் திருமணம் செய்து கொள்ளப் போவதால் அம்பல் அடங்கி ஆரவாரமற்றதாகி விட்டது" என்கிறாள். பாடலில் 'வதுவை கூடிய பின்றை' என்ற தெளிவான சொற்றொடரும் உதவி செய்கின்றது. மற்றும் படிமம் உரைப்பது என்ன? இராமன் அரக்கரை வெல்லுவதற்கு அரிய செய்தியினை வானர வீரர்களுடன் ஆராயத் துணிகையில் ஆலமரத்தில் ஆரவாரிக்கும் பறவைகளின் சப்தம் இடையூறாக இருக்க, இராமன் உடனே தன் கை கவித்து அவ்விரைச் சலை அடக்கினான் என்பதாம். இராமன் கை கவித்த செயல் தலைவன் தலைவியுடன் திருமணம் செய்து கொள்ளத் துணிந்து தன் கரம் ஈந்தமைக்கு ஒப்பானது. ஆகையால், பறவைகளின் இரைச்சல் அடங்கியதுபோல, அவ்வூரில் அம்பலும் அடங்கியது என்பதாம்.

உள்ளுறை எனும் தன்மை குறிஞ்சி, நெய்தல் மற்றும் மருத நிலப் பாடல்களுக்குச் சரியாகப் பொருந்தும். ஏனென்றால் இதில்தான் புலவன் தான் கருதிய பொருளை மறைமுகமாய் கருப்பொருள்களுக் குள்ளே புதைத்து வைக்கின்றான். பாடல்களுக்கு உரை எழுதிய ஆசிரியர்கள் படிமங்களை உள்ளுறை உவமை, குறிப்பு, இறைச்சி என ஆங்காங்கே குறித்துச் செல்கின்றனர். மூன்றும் படிமங்களே என்றாலும், ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்தபொழுது உள்ளுறையின் தன்மை மற்ற

இரண்டிலிருந்தும் வெகுவாகவே மாறு பட்டிருந்தது.உள்ளுறை பெரும் பாலும் தலைவனது நடத்தை பற்றியே நகர்ந்து கொண்டிருக்கும். பயன்படுத்தப் பெற்ற கருப்பொருள்களின் மூலமாக அவனுக்கு ஒரு விண்ணப்பம் விடப்பட்டிருக்கும். அவனது செய்கை அந்த நிலத்துக் கருப்பொருள்களை ஒத்தோ அல்லது அவனே அக்கருப்பொருள்களின் தன்மையைக் காட்டிலும் சற்றுத் தாழ்ந்தவனாகவோ இருக்கலாம். அவனது அச்செய்கை தலைவிக்கும் அவள் குடியிருக்கும் ஊருக்கும், பெற்றோருக்கும் துன்பம் தரலாம். இது ஒரு முக்கியமான தன்மை. குறிப்பும் இறைச்சியும் சொல்கின்ற முறையால் வேறுபடுகின்றன.

குறிஞ்சி என்பது மலையும் மலை சார்ந்த இடமுமாம். புணர்தல் என்பது உரிப்பொருள். முன்பே கூறியபடி, தலைவி, தலைவனைச் சந்திப்பதில் அவ்வளவாக நாட்டம் கொள்வதில்லை. காரணம் அச் சந்திப்புக்கு இடையூறாய் இருப்பவர்கள் பெற்றோர்கள், ஊர்மக்கள், தலைவனது இரவு நேரப்பயணம், அதுவும் அச்சத்தைத் தரும் விலங்குகள் உலவுகின்ற வழியில், கொட்டுகின்ற மழையில், நள்ளிரவில் தன்னந் தனியாய் வேலேந்தி வருகின்ற நிலையினை நினைக்கும் பொழுது அவளுக்கு மிஞ்சுவது மனவேதனையே. பெண்ணின் இயல்பான நாணமும் அவளைத் தடுக்கிறது.

சில எடுத்துக்காட்டுகள்:

1) "வெறியியர் வியன்களம் பொற்ப வல்லோன்
பொறியமை பாவையின் தூங்கல் வேண்டின் . . .
யானுயிர் வாழ்தல் அதனினும் அரிதே" (98)

2) "பகல் நீ வரினும் புணர்குவை" (18)

3) "இனியே ஆன்றல் வேண்டும் . . . . . .
சிறுநெறி வருதல் நீயே" (168)

4) "ஆறே அருமரபினவே,
வாள் நடந்தன்ன வழக்கருங் கவலை
உள்ளுநர் உட்கும் கல்லடர்ச் சிறுநெறி" (72)

5) "யாயே கண்ணினும் கடுங்காதலளே
எந்தையும் நிலனுறப் பொறாஅன் சீறடி சிவப்ப
வெவனில குறுமகளியங்குதி யென்னும்."

தலைவனைச் சந்தித்து 'என்னைத் திருமணம் செய்து கொள்' என்று எப்படி வெளிப்படையாய்க் கூற முடியும்? அவளுடைய தோழிக்கும்

அது இயலாததாய் மாறி விடுகிறது. பின் எப்படித் தலைவனுக்கு உணர்த்துகிறார்கள்? பாருங்களேன் அவர்கள் பயன்படுத்தும் ஒரு சில கூறுகளை:

1) வேலனை அழைத்து வெறியாட்டுவித்தல் (தலைவியின் வாடிய மேனிக்கு முருகனே காரணம் என நினைத்து அவனுக்குப் பூசை செய்தல். வெறியாடும் தன்மையைப் பற்றி ஒரு புலவர் பல செய்யுள்களை இயற்றியதால் அவருக்கு வெறி பாடிய காமக் கண்ணியார் என்ற பட்டப் பெயரும் உண்டு).
2) தலைவனை இரவுக்குறி விடுத்துப் பகலிலே வரச்சொல்லுதல் (பகலிலே வந்தால் பலர் அறிய நேரிடும்; அலர் பரவும்; அதனை எண்ணித் தலைவன் விரைவில் அவளைத் திருமணம் புரிந்து கொள்வான்).
3) பகலிலே வருவதற்கும் அவன் சம்மதித்தால் பகற்குறி இரவுக்குறி இரண்டையும் மறுத்துத் திருமணம் புரிந்து கொள்ளும்படி வேண்டுதல்.
4) தலைவனுக்குத் துன்பம் வரலாம் (காட்டு விலங்குகளால்) எனத் தாம் அஞ்சுதல்.
5) தாய் தந்தையருடைய தனி கவனிப்பு, கெடுபிடி பற்றி உரைத்தல்.

இப்படிப்பட்ட கூறுகள் பாடல்களில் நிறையவே தென்படுகின்றன. இவை பாடலில் வெளிப்படையாக அமைந்து கிடக்கும் கூறுகள். உள்ளுறையின் கருத்தாகப் பின்வரும் கருத்துக்கள் அமைகின்றன.

1. இருவரிடையே நிகழும் காதல் பற்றி ஊரில் அலர் பரவுதல்.
2. தலைவிக்கு மன வருத்தம், மேனி இளைத்தல்.
3. பெற்றோர்களது கவனிப்பு.
4. தலைவனுக்குத் தலைவியின் வருத்தத்தைப் பற்றிக் கவலையின்மை; களவொழுக்கத்திலேயே மீண்டும் மீண்டும் நாட்டம்.
5. ஊரிலே அலர் ஏற்பட்டதென்றால், அதனை அறிந்தும் பின் தலைவியின் பெற்றோர்களைச் சந்திக்க அஞ்சி மறைதல்.

என்பனவாம். ஆனால் தலைவனது களவொழுக்க நாட்டத்தைக் கண்டித்துத்தான் அநேக பாடல்கள் உள்ளுறையாகச் செயல்படுகின்றன. உதாரணமாகப் பாடல் 8இல் பின்வரும் காட்சி இடம் பெறுகிறது;

இகுளை பெரிய
கேழலட்ட பேழ் வாயேற்றை
பலாவ மலடுக்கம் புலவ ஈர்க்கும்"

"தோழி! பெரிய ஆண் பன்றியினைக் கொன்ற ஆண் புலி பலா மரங்கள் செறிந்துள்ள மலைகள் நாறும்படி அப்பன்றியின் உடலை இழுத்துச் செல்லும்."

பலா மரங்கள் நிரம்பிய மலை என்பது ஒழுக்கம் நிரம்பிய தலைவியின் பெற்றோர்களது ஊர். மலைகள் நாறும்படிப் புலால் உடலினை இழுத்துச் செல்லுதல் என்பது தலைவன் தலைவியைத் தினந்தோறும் சந்தித்துச் செல்ல அதனால் ஊரில் அலர் பரவுகிறது என்பதாம். இப்பாடலின் மூலம் தலைவி தன் மன வருத்தத்தினைத் தலைவன் மனம் கொள்ளுமாறு தோழியிடம் உரைக்கிறாள். பாடலுக்கு விளக்கம் எழுதும் உரையாசிரியர்கள் 'தலைவன் மறைந்து நிற்க தோழி / தலைவி அவன் காதுபட தங்கள் துயரங்களை எடுத்துரைப்பது' என வரைகின்றனர். இதன் மூலம் நாம் தெரிந்து கொள்வது இதனைக் கேட்கின்ற தலைவன் உடனே தலைவியைத் திருமணம் செய்து கொண்டு அவள் இன்னலைத் தீர்ப்பான் என்பதாம்.

உள்ளுறை உவமையை வரையறை செய்த தொல்காப்பியர் யார் யார் உவமை கூறுதற்கு வல்லார் என விதி வகுக்கின்றார் உவம இயலில்:

'கிழவி சொல்லின் அவளறி கிளவி' (297)
'தோழிக்காயின் நிலம் பெயர்ந்துரையாது' (298)
'கிழவோற்காயின் உரனொடு கிளக்கும்' (299)
'ஏனோர்க்கெல்லாம் இடம் வரைவின்றே' (300)

பேராசிரியர் 297, 298 ஆகியவற்றை ஒரே சூத்திரமாகவும், 299, 300 ஆகியவற்றை ஒரே சூத்திரமாகவும் கொள்வர். மேலும் தலைவிக்கு உள்ளுறை உவமையின் உரிமைபற்றிப் பேசும் பொழுது,

'கிழவோட்கு உவமை ஈரிடத்து உரித்தே'

என்ற சூத்திரத்திற்கு நெய்தல் மற்றும் மருதத்தில்தான் தலைவி உவமை கூறப்பெறலாம் என்பர். இதையே நாம் சற்று வேறு முறையில் அணுகலாம். சூத்திரம் 301 இல் தொல்காப்பியம்

"இனிதுறு கிளவியும் துனியுறு கிளவியும்
உவம மருங்கில் தோன்றும் என்ப"

என்றும் சூத்திரங்கள் 302, 303, 304 ஆகியவை,

'கிழவோட்குவமை ஈரி டத்துரித்தே'
'கிழவோற்காயின் இடம் வரைவின்றே'

'தோழியும் செவிலியும் பொருந்து வழி நோக்கிக்
கூறுதற்குரியர் கொள் வழியான'

என்றும் விளக்கமாக எடுத்துரைக்கிறது.

தலைவி எந்நிலைத்தைச் சார்ந்தவளாக இருந்தாலும் இன்பம் மற்றும் துன்ப நேரங்களில் உவமை கூறலாம் என்பது சரியான கருத்தாக இருக்கலாம். தோழியும், செவிலியும் பொருந்துமிடம் பார்த்துக் கூறுதற்குரியவர், கேட்போர் யாவர் எனத் தெளிந்து உள்ளுறை உவமை

கூறல் வேண்டும் என்பர் இளம்பூரணர். தலைவியின் துன்ப நிலையில் அமைந்துள்ள உவமைகள் ஏராளம். காரணம் தலைவிக்குத் துன்பம் ஏற்படுவதற்கான சூழ்நிலைகளும் அதிகமானதால் தான் இந்நிலை. களவுக் காலத்தில் தலைவனது ஒழுக்கம், அதனால் ஏற்படும் அலர், பெற்றோரது கண்டிப்பு போன்றவைகளும் கற்புக்காலத்தில் தலைவனது பரத்தமை தன்மையும் அவளுக்குத் தீராத தொல்லைகளாக இருக்கின்றன. உதாரணத்திற்கு மருத நிலப் பாடலைப் பார்ப்போம். மருத நிலத்தின் பண்பு தலைவனது பரத்தமைத் தன்மை காரணமாகத் தலைவி ஊடல் கொள்ளுதலாம்: பரத்தையரிடம் சென்றுவிட்டு வந்த தலைவனைப் பார்த்து தன் நெஞ்சோடு பேசுகின்றாள் தலைவி (குறுந்தொகை 91).

"நெஞ்சே! பிரப்பங் கொடியின் புறத்தே வரிகளுடன் கூடிய பழத்தினைக் கெண்டை மீன் கவ்வுகின்ற துறைக்குத் தலைவனான வனுக்கு மனைவியாக நீ இருந்தால், நின் உள்ளத்தில் துன்பம் ஓயாது நிறையட்டும். எல்லோருக்கும் வாரி வாரி வழங்கும் 'அஞ்சி' என்னும் மன்னனின் அச்சம் தரும் போரை நினைத்து, மனம் வருந்துகின்ற பகை நாட்டு மக்களைப் போல நீ துஞ்சும் நாட்கள் சிலவே ஆகுக' என்கிறாள்.

"பலவாகுக நின் நெஞ்சின் படரே (4ஆம் வரி)
சிலவாகுக நீ துஞ்சு நாளே" (8ஆம் வரி)

பழுத்து முதிர்ந்த கனியைக் கெண்டை மீன் விரும்புவது செல்வம் நிறைந்த தலைவனைப் பரத்தையர் கவர்வது என்னும் பொருளைத் தருகிறது. பாடலில் உவமையை விட தன்னைத் தானே தண்டித்துக் கொள்கின்ற முறையில் கூறுகின்ற மேற்கண்ட வரிகள் சிறப்பாக அமைந்துள்ளன.

இன்னொரு பாடலிலும் தலைவி கேலியாகப் பேசுகின்ற முறையினைப் பார்க்கலாம். "சிறுவர்கள் பெரிய தேரை ஊர்ந்து இன்புற இயலாது போனாலும் அத்தேரை நினைத்துச் செய்த சிறிய தேரினை இழுத்து இன்பமடைவர். அதுபோலத் தலைவனது நட்பினை நான் பெறவில்லை என்றாலும் தன் தேரில் ஏறிப் பரத்தையருடன் அவன் பெருக்குகின்ற நட்பினை நினைத்து மகிழ்கின்றோம். அதனால் வளையல்கள் கழலாமல் இறுகி விட்டன' என்கிறாள் (பாடல். 61).

"பொய்கை யூரன் கேண்மை
செய்தின் புற்றனெஞ் செறிந்தன வளையே"

இது தலைவனது இழிந்த குணத்தை மறைமுகமாக உணர்த்தி வாயில் மறுத்த பாடல்.

தலைவன் பரத்தையிடம் சென்றுவிட்டு வந்து தன் மனைவியைப் பாராட்டுங்கால் அகநானூற்றுப் பாடலில் தலைவி பின்வருமாறு பேசுகிறாள்(6).

"மாசில் கற்பின் புதல்வன் தாயென
மாயப் பொய்ம்மொழி சாயினை பயிற்றிஎம்
முதுமை எள்ளலஃ தமைகுந்தில்ல!"

'கற்பு நிறைந்த நம் மகனுக்குத் தாயே என', என் முதுமையினை இகழாதே! நீர்நாய் வாளை மீனுக்குக் காவலாகிய வள்ளைக் கொடியின் நிலையினை நெகிழ்த்து மீனை நுகர்ந்து பின் பிரம்பின் அடியில் சென்று தங்கினது போல நீயும் பரத்தைக்குக் காவலாகிய தாய் முதலியோரை நெகிழ்த்தி, விலைமகளிரை நுகர்ந்து பின் ஒரு பயனுமில்லாது தங்குதற்கு எம் இல்லத்தை நாடினீர் என்கிறாள்.

பெரும்பான்மையான நேரங்களில் தலைவி தம் துக்கத்தை உரைப்பதைக் காட்டிலும் தோழியே அவளுக்குப் பரிந்து பேசுகிறாள். தோழியின் பேச்சிலும் காணக்கிடக்கும் உவமைகள் ஏராளம். தலைவனுக்குக் குறி(பகற்குறி, இரவுக்குறி) சொல்வதிலிருந்து அவன் பரத்தைமை பற்றிப் பேசுவது வரையிலும் தோழிக்கு அதிக உரிமை உண்டு. தலைவியின் நிலை மிகவும் கவலைக்கிடமானது என்றால் பெற்றோர்களிடத்தில் 'அறத்தொடு நிற்றல்' என்பதையும் செய்யத் தவறுவதில்லை. சில நேரங்களில் தலைவியே தோழியிடம் தனக்கு ஏற்பட்ட காதல் நோயினைக் கூறவும் தயங்குவதில்லை.

". . . . . அன்னைக்கு
அறிவிப்பேங்கொல் அறிவியேங் கொல்லென
இருபாற்பட்ட சூழ்ச்சி ஒருபாற்
சேர்ந்தன்று வாழி தோழி யாக்கை
இன்னுயிர் கழிவதாயினும் நின்மகள்
ஆய்மலர் உண்கண் பசலை
காமநோயெனச் செப்பாதீமே"

என்கிறாள் குறிஞ்சி நிலத்தலைவி (பாடல் 52). யாருடன் காதல்? என்பதனை உள்ளுறையாக்கிக் கூறுகின்றாள். 'வேங்கை மலரைப் பறிக்கக் கருதிய குறத்தி 'புலி புலி' என ஆரவாரிக்க, அச்சிற்றூரில் ஒரு புலி நாள்தோறும் ஆக்களைக் கொல்வதற்கு வருந்திய குறவர்கள் 'புலி புலி' என்ற ஆரவாரத்தைக் கேட்டு உண்மையான புலி என நினைத்து ஓடி வருவாராயினர்' என்பதாம் அக்காட்சி. இதன் கருத்து நான் தலைவனைச் சந்தித்த அளவிலேயே எல்லோரும் என் நட்பினை அறிந்து கொண்டனர். ஆகையால் தோழியே நீயே அன்னையிடம் என் நிலையினை கூறும்பொழுது 'காமநோய் எனச் செப்பாதே' என்கிறாள். எதிர்மறையில் தன் கருத்தை உணர்த்துதல் என்னும் உத்தி இங்கே கையாளப்படுகிறது. உள்ளுறை உவமை மூலமாகத் தன் காதலைத் தோழிக்கு உணர்த்திவிட்டுத் தாய்க்கும் அறத்தொடு நிற்குமாறு கூறுகிறாள். இது மற்ற பாடல்களைக் காட்டிலும் தனித்து விளங்குகின்றது.

தலைவியின் துன்ப நிலையினை உணர்த்தும் பாடல்கள் ஏராளமாக இருக்க உள்ளுறையுடன் கூடிய இன்பமான நிலையினை

உணர்த்தும் பாடல்கள் எண்ணிக்கையில் மிகவும் குறைவு. அகநானூற்றுப் பாடல்களை ஆராய்ந்த பொழுது குறிஞ்சியில் (352) தலைவி தன் மகிழ்ச்சியினை வெளிப்படையாகவும் உவமை மூலமாகவும் குறிப்பிடுகின்றாள். இதில் தலைவனது நடவடிக்கை பற்றிய எதிர்ப்பில்லை; துன்பமில்லை; வருத்தமில்லை; மாறாக அவனைப் புகழ்கின்றாள்.

"முடவுமுதிர் பலவின் குடமருள் பெரும்பழம்
பல்கிளைத் தலைவன் கல்லாக் கடுவன்
. . . .
முழவன் போல அகப்படத் தழீஇ
இன்றுணைப் பயிரும் குன்ற நாடன்" (1-7 வரிகள்)

'அதாவது முடம்பட்ட பலாமரத்தின் முதிர்ந்த குடம்போன்ற பெரிய பழத்தினைக் குரங்கினத்திற்குத் தலைவனான கடுவன், அப்பழத்தின் சுளையினை ஊட்டத் தன் இனிய காதல் துணையை அழைக்கின்ற மலை நாட்டுக்குத் தலைவனாகிய நம்பெருமான்' என்பது இதன் பொருள். பாடல்களில் 'பலாப்பழம்' என்பது தலைவியைக் குறிக்க, இங்கே பலாப்பழத்தின் சுளையினைக் கடுவன் தன் துணைக்கு ஊட்ட அழைப்பது தலைவன் தான் தலைவியை மணக்க இருப்பதைத் தெளிவாய் உணர்த்துகிறது. இப்படிப்பட்ட பொருளைக் கொடுப்பதற்கு அந்தஉவமையினைத் தொடர்ந்து வருகின்ற பாடல் வரிகளும் காரணம். ஆம்! தலைவன் தன்னை மணக்கப் போகிறான் என்றவுடனே மகிழ்ச்சியால் இதயம் நிறைந்து தலைவனை எப்படி பாராட்டுகின்றாள்!.

"குடி நன்கு உடையன், கூடுநர்ப்பிரியலன்
கெடு நா மொழியலன் அன்பினன் என நீ
வல்ல கூறி வாய்வதிற் புணர்த்தோய் (8-10)

. . . . உரைசால் பாண்மகள்
எண்ணுமுறை நிறுத்த பண்ணினுள்ளும்
புதுவை புனைந்த திறத்தினும்
வதுவை நாளினும் இனியனால் எமக்கே" (14-17)

தலைவன் தன்னை மணக்கப்போகிறான் என்ற செய்தியே திருமணம் நடந்த நாளைக் காட்டிலும் பெரிதும் இனியனாகக் காட்சி அளிக்கின்றான் தலைவிக்கு. இதில் தலைவனை மாத்திரமல்ல, தோழியையும் நெஞ்சம் நிறைந்து புகழ்கின்றாள்.

இந்த இடத்தில் ஒரு முக்கியமான கருத்தையும் கூறவேண்டியுள்ளது. பாடலின் சில வரிகள் உள்ளுறை உவமையாகப் பயன் பட்டால் எஞ்சியிருக்கும் வரிகள் அவ்வுள்ளுறையினை நோக்கியே நகருகின்றன; அக்கருத்தினைப் புலப்படுத்துகின்றன. குறிஞ்சியிலும்

நெய்தலிலும் தலைவன் தலைவியைத் திருமணம் செய்துகொள்ள வேண்டுமென்ற எண்ணத்திலும் மருதத்தில் தலைவனைப் பரத்தையர் தொடர்பிலிருந்து விடுவிக்க வேண்டும் என்ற நோக்கத்திலும் உள்ளுறை அமையப் பெறும். தொடரும் வரிகள் இக்கருத்தையே பின்னிப் படரும்!.

உள்ளுறை என்பது பாடலுக்கு இன்றியமையாத ஒருபாகம் ஆகும். ஆனால், சில நேரங்களில் உள்ளுறையின்றியே அமையப் பெறுகின்ற பாடல்களும் காணப்படுகின்றன. இப்படிப்பட்ட பாடல்கள் தலைவனை மறைமுகமாக இல்லாமல் வெளிப்படையாகவே 'திருமணம்' செய்துகொள் என்ற முறையில் அமைந்துள்ளன. உதாரணமாகப் பாடல் 112 குறிப்பிடத்தக்கது. இதில் பாடலின் முதலிலேயே உள்ளுறை அமையப் பெற்றாலும் 12 வரிகள் தலைவனை வெளிப்படையாகவே திருமணம் செய்து கொள்ளும்படி வேண்டுகிறது. இரவுக்குறியில் வருகின்ற தலைவனைப் பார்த்து தோழி கூறுவதைப் பார்க்கலாம்.

"தீங்கு செய்தனையே யீங்கு வந்தோயே
நாளிடைப் படினென் றோழி வாழாள்
. . . .
கழியக் காதலர் ஆயினும் சான்றோர்
பழியொடு வருஉம் இன்பம் வெஃகார்
வரையின் எவனோ வான்தோய் வெற்ப
. . . .
நொதுமல் விருந்தினம் போலவிவள்
புது நாண் ஒடுக்கமும் காண்குவம் யாமே!"

அகநானூறு என்பது 13-31 வரிக்குள் அமையப்பெற்ற பாடலாகும். ஆதலால் புலவர்கள் இந்த வரையறையினை அருமையாகப் பயன்படுத்தி யுள்ளனர். இயற்கைக் காட்சிகளை வெகு அழகாகப் பயன்படுத்து கின்றனர். இயற்கைக் காட்சிகள் உவமைக்கு இடமாய் விளங்குவதால் கவிதை இன்னும் சிறப்படைகிறது. **உள்ளுறை என்பது தலைவனை இடித்துரைப்பது**. ஆகையால் இத்தன்மை தோழி, செவிலி அல்லது தலைவியின் கூற்றில் காணப்படுவதே சிறந்ததாகும். தலைவன் இன்பத்தில் நாட்டம் கொண்டவன். களவொழுக்கத்திலும் கூடா ஒழுக்கத்திலும் இன்பம் காண்பவன். ஆகையால், தலைவியைக் கடுமையான விமர்சனம் செய்ய வேண்டுவதில்லை. குறிஞ்சியில் அவளைப் புகழ்கிறான்; மருதத்தில் பரத்தையுடன் வாழ்கிறான்; பாலையிலும், முல்லையிலும் அவளது தனிமைத் துன்பத்தையும் அஞ்சுகின்ற மென்மைத் தன்மையையும், அறியாமையையும் நினைத்துப் பரிதாபப்படுகிறான். மேலும் உள்ளுறையின் நடையினை ஆராய்ந்து பார்ப்பவருக்கு ஒரு உண்மை புரியும். உள்ளுறையில் பயன்படுத்தப்படக் கூடிய பொருள்களைப் பார்த்தால், அவை தலைவனது இருப்பிடத்தைச் சார்ந்ததாகக் குறிப்பிடப் பெறும். அதற்கு உள்ளுறையுடன் கூடிய வரிகளே சான்று:

'பல்வேறு விலங்கும் எய்தும் நாட ! (பாடல் 2, வரி 9)
'நல்வரை நாட' (பாடல் 12, வரி 13)
'ஓங்கல் வெற்ப' (பாடல் 18, வரி 8)
'வளங்கேழ் ஊரன்' (பாடல் 26, வரி 4)
'பூக்கேழ் ஊர' (பாடல் 36, வரி 8)

என்பன ஒரு சில. இவ்வாறு கூறப்படுவதற்குக் காரணம், தலைவன் அவன் நாட்டுக் கருப்பொருள்களைப் போலவோ அல்லது அதன் தன்மையிலிருந்து மாறுபட்ட கீழானவனாகவோ சித்திரிக்கப்படுதல் ஆகும்.

படிமங்கள்: படிமங்களைப் பற்றி ஆராய்ந்ததில், அதிகம் பயன்படுத்தப் பெற்ற படிமங்கள் (உவமைகளில்) பின்வருமாறு:

குறிஞ்சி: குரங்கு, கரடி, யானை, பன்றி, பறவை, வண்டு, வேடன் என்பன.

மருதம்: நீர் நாய், மீன், எருமை, நண்டு, ஆமை, கொக்கு, பாணன், இளம் வயதுப் பெண்கள், பிரப்பங்கொடி.

நெய்தல்: அதிகம் பயன்படுத்தப் பெறுவது மீனவர் (பரதவர்) என்பதாம். சிறுபான்மை புன்னை, நாரை, நீர்க்காக்கை, அன்றில் பறவை, ஆமை, மீன், நண்டு.

நெய்தலில் குறுந்தொகைப்பாடல் ஒன்றில் தோழியின் மூலமாகத் தலைவனின் கோழைத்தன்மை பேசப்படுகிறது: 'கொக்கைக் கண்ட பருத்த நண்டு கயிற்றை அறுத்துச் செல்லும் எருதைப் போலத் தன் வளைக்குள் பதுங்கும். அப்படிப்பட்ட ஊரிலிருந்து வரும் துறைவன் நம்மை வந்து பாராது அமையினும் அமைக. வளையல்கள் விற்போரிடத்தில் நம் மெலிவுக்கேற்ற சிறு வளையல்களும் உண்டு என்பது அப்பாடலின் பொருள் (குன்றியனார் - பாடல் - 117)

". . . . . துறைவன்
வாராது அமையினும் அமைக
சிறியளவு முளவீண்டு விலைஞர் கை வளையே!"

கொக்கின் பார்வல் கண்டு அஞ்சிய ஈர் நண்டு என்பது தலைவன் தலைவியின் ஊர் மக்களை, பெற்றோர்களைச் சந்திக்க அஞ்சுகிறான் என்பதாம்.

படிமங்களை ஆராய்ந்த பொழுது படிமங்களுக்கு ஏற்ற வினை வாக்கியங்களையும் ஆராய வேண்டியிருந்தது. உதாரணமாக, குறிஞ்சியில் பயன்படுத்தப் பெற்ற வினைகள் பின்வருமாறு:

குறிஞ்சி: உண்ணுதல், கண்படுத்தல், கதுவுதல், இங்குமங்கும் திரிதல் (பெயர்தல்) செறிதல் (தங்குதல்) கெண்டுதல் (தோடுதல்) கனவு காணுதல், அவிழுதல் (மலருதல்), மாந்துதல் (அருந்துதல்) தொலைத்தல், உகளுதல், சிதைத்தல், மேய்தல், பருகுதல் என்பனவாம்.

மருதம் : மயக்குதல், செறிதல், மேய்தல், கிழித்தல், சிதைத்தல், குளம் கலக்குதல், நீக்குதல், அஞ்சும்படியாக ஒன்றிலே குதித்தல், தின்னுதல் என்பன.
நெய்தல் : மீனைப் பகுத்தல், சிதைத்தல், கனவு காணுதல், காத்து நிற்றல் என்பனவாம். **

இந்த இடத்தில் டாக்டர். ஜார்ஜ்.எல்.ஹார்ட் III இன் (George L.Hart III - The Poems of Ancient Tamil (Their milicu and their Sanskrit Counter parts) கருத்துக்களை நினைவுகூர வேண்டும்: 'நிலத்தை உழுதல், ஒன்றினைத் தின்றல், காத்து நிற்றல், வகுத்தல், உறங்குதல், சிதைத்தல் போன்ற வினைச் சொற்களெல்லாம் அகத்திணையில் பெருமளவில் காணப்படுகின்றன. இவை தலைவன் - தலைவியரிடையே நிகழும் காமச் செயல்களையே உணர்த்தும்.

இது, அவ்வவ் திணைகளுக்கும், கருப் பொருட்களுக்கும் ஏற்றவாறு தலைவனது கூடா ஒழுக்கத்தையோ, களவு ஒழுக்கத்தையோ உணர்த்தும். மேலும் அவர் கூறுவதாவது: 'கவி பாடுவதில் வல்ல புலவன் தான் படைக்கத் துணிந்த தலைவனின் குணாதியசங்களுக்கு ஏற்ப இயற்கையிலிருந்து பொருளைத் தேர்ந்தெடுப்பான்; இரண்டையும் உவமிக்கும்போது, உவம உருபுகளான, போல, ஒப்ப, ஆக, இன் என்பனவற்றைப் பயன்படுத்த மாட்டான்" என்கிறார்.

டாக்டர். நீதிவாணன் என்பவரும் இதே கருத்தைதான் வலியுறுத்துகின்றார்.

"எங்கெல்லாம் உள்ளுறை அமைகிறதோ, அங்கெல்லாம் உவம உருபுகள் வெளிப்படையாகப் பயன்படுத்தப் பெறா. உள்ளுறை என்பது ஒரு விலங்கின், பறவையின் செயலைப் பின்னணியாகக் கொண்டு செயல்படும்" என்கிறார்.

இக்கருத்தினை மெய்யாக்குகிறது அகநானூற்றுப் பாடல் 18. அதில் காணப்படும் காட்சி ஒரு உள்ளுறை போலச் செயல்படுகிறது; இருந்தாலும் அதன் தன்மையற்றுப் போகிறது. காட்சியினை காணலாம்.

** படிமங்களையும், அவற்றில் காணப்படும் வினை வாக்கியங்களையும் கண்டறிந்ததன் நோக்கம், **ஓரளவிற்கு வினை வாக்கியங்கள் எந்த திணையைச் சார்ந்த பாடல் என்பதைக் கண்டறிவதற்கு உதவும்.**
குறிஞ்சி : உண்டு, கண்படுத்து, கதுவு, ஈர்த்து, வெரீஇ, பெயர்ந்து, உணிஇ, குறுகி, நடுங்கி, உறங்க, பரிக்கும்.
மருதம் : கயம் துளங்க, கயம் உழக்க, கிழிய, மாந்தி, கரைய, பரிந்து, நீக்கி, இரிய, மயக்க, மேய்ந்த, செறிந்த, துற்றி, சிதைய.
நெய்தல் : பகுக்கும், வீசி, கொள்ளை சாற்றி, துஞ்சும், சேக்கும், சிதைக்கும், நடுங்கும் - முதலியன.

'காட்டாற்றில் முதலைகள் படுத்துறங்கும் கற்பாறைகளில் மோதும் வெள்ளமானது, தன் பிடியுடன் கூடாத யானையின் மதம் கெடுமாறு தாக்கித் தன் போக்கில் வலிமையுடன் இழுத்துச் செல்லும். அப்படிப்பட்ட வெள்ளத்தைக் காட்டுப் பன்றி அஞ்சாமல் நீந்தி வருவது போல நீயும் நள்ளிரவிலே இங்கு வந்தாய்' எனத் தலைவனைப் பார்த்துத் தோழி கூறுகிறாள்.

'கடுங்கட் பன்றியி னடுங்காது துறந்து
. . . . யாமத்
தீங்கும் வருபவோ வோங்கல் வெற்ப!' (பாடல் 6-8)

பாடலின் வரிகள் கிட்டத்தட்ட ஒரு உள்ளுறை உவமைபோலச் செயல் பட்டாலும் உவம உருபுகளில் ஒன்றான 'இன்' அமைந்திருப்பதால் வெளிப்படையாகவே தலைவன் காட்டுப் பன்றியின் செய்கையுடன் ஒப்பிடப்படுகின்றான்.

மேலும் பாடல் எண் : 22 உள்ளுறையின் தன்மை காணப்பெற்றாலும் வெளிப்படையான உவம உருபு அதனைக் குலைத்து விடுகிறது. தலைவன் இரவுக்குறியில் தலைவியின் இடத்திற்கு வருகின்றான். தலைவியின் மேனி வருத்தம் அறியாத முதுபெண்டிர் வெறியாடல் நடத்துவிக்க தலைவன் வருகின்றான்; யாரைப் போல,

"களிற்றிரை தெரீஇய பார்வலொதுக்கி
னொளித்தியங்கு மரபின் வயப்புலி போல"

ஆகையால், உள்ளுறை உவமையில், உவம உருபுகள் வரப்பெறா என்பது தெளிவு. (சில நேரங்களில், உள்ளுறையில் உருபுகள் காணப்பெறு கின்றன என்பதையும் குறிப்பிடவேண்டும்). உள்ளுறையின் தன்மையே அதில் உள்ளிறுத்து வைக்கப் பெறும் செய்திதான் (implied of Suggstive Simile). இதனை ஆராய்ச்சியாளர்கள் பிறிது மொழிதல் அணியுடன் ஒப்புமை கூறுவர். பாடலுக்குத் தனித்தன்மை, அழகு ஆழம் தருவ தெல்லாம் இவ்வுள்ளுறையே. அதனால்தான் தொல்காப்பியரும் களவியலுடன் 'உவமையியல்' என ஒரு தனி அதிகாரம் வகுத்துள்ளார். பாடலின் வரிகள் எவ்வளவுக்கெவ்வளவு அதிகமாகிறதோ, அவ்வளவுக் கவ்வளவு உள்ளுறை அமைக்கலாம். அகப்பாடல் (8) ஒரு உதாரணம். 18 வரிகளில் 4 இயற்கைக் காட்சிகள் உள்ளுறையாகின்றன. சில நேரங்களில் இயற்கைக் காட்சிகள் வெறும் வருணனையாகவே செயல்படுவதும் உண்டு. (2-6) பாடல்கள் 32, 28, 38, 48 என்பன சில.

உள்ளுறையின் தன்மை பின்வருமாறு அமையலாம்

1. உள்ளுறையின் நோக்கம் தலைவனின் தீய ஒழுக்கம், கூடா ஒழுக்கம் இவற்றைத் தவிர்ப்பது என்பதாம். ஆகையால் குறிஞ்சி, மருதம் நெய்தல் திணைகளில் உள்ளுறைகாணப்படல் வேண்டும்.

2. உள்ளுறை தலைவி அல்லது தோழியின் கூற்றில் அமைவது சரி
3. உள்ளுறையின் வாக்கிய அமைப்பு ஒரு பெரிய நீண்டதொடராக இருக்கும். முடிவில், ஒரு விளியுடன் முடியும். சில நேரங்களில் இவை இரண்டுமே இல்லாமல் இருக்கலாம். எப்படி அடையாளம் காண்பது?
4. இயற்கைக் காட்சிகள் உள்ளுறையாகப்பயன்படும். அதில் அமைக்கப்பெறும் கருப்பொருட்கள், மேலே கூறிய வினை வாக்கியங்களைத் துணை கொண்டு, தலைவனின் நிலம் சார்ந்ததாகக் கூறப்பட்டிருக்கும்.
5. ஒரு பாடல் எத்தனை உள்ளுறைகளையும் கொண்டு அமையலாம். ஆனால், அத்தனை உள்ளுறையின் கருத்துக்களும் ஒரே ஒரு உட்கருத்தை நோக்கித்தான் பயன்படுத்தப் பெறும்.
6. உள்ளுறையில் தலைவன் திருமணம் செய்துகொள்ளுமாறு தூண்டப் பெறுவான், இல்லையெனில், பரத்தையரது தொடர்பினை நீக்க வேண்டும் என அறிவுறுத்தப் பெறுவான்.
7. உள்ளுறையில் உவம உருபுகள் வரப்பெறா; சிறுபான்மை வரும்.
8. சில மக்களின் உணர்வுகள் (Sentements) இயற்கைக்கு மாறான செயல்கள் (பன்றி சகுனம் பார்ப்பது) கூட உள்ளுறையாகும். (நாகம், வைரம் உமிழ்வது அகப் பாடல்களில் காணப்பெறும் ஒரு காட்சி).
9. உள்ளுறை, தலைவனுக்காகவே, தலைவன் காதுபடவே உரைக்கப் பெறும்.

கவிஞன் தான் கூறக் கருதிய பொருளை அக்கவிதைச் செய்திக்குத் தேவை இல்லாத கருப்பொருள் நிகழ்ச்சிகளைச் செய்தி போலக் கூறி அதன் மூலம் கிடைக்கும் பொருளைக் கவிதைக்கு உயிர்நாடியாய் வைத்திருப்பான். உள்ளுறை அப்படிப்பட்ட தன்மை உடையது. அப்படிப்பட்ட உள்ளுறையை நீக்கிக் கவிதையைப் பார்க்கும்போது கவிதை முற்றுப் பெறாது.

ஒரு இயற்கை வருணனை மூலம், (விலங்கின் செய்தியைப் போல) தலைவனின் நடத்தை உரைக்கப்பெறுவதால் ஒரு பாடலுக்குக் கிடைப்பது

1. இயற்கை வருணனை, அதில் பொதிந்துள்ள அழகு.
2. தலைவனது செயல்களை மறைமுகமாகக் கூறுதல்
3. உள்ளார்ந்த கருத்தாகத் தலைவனைத் திருணம் செய்து கொள்ள வேண்டுதல் / பரத்தையர் தொடர்பு நீக்கும்படி வேண்டுதல் என்ற ஒரு சமுதாயக் கொள்கை.
4. இவையெல்லாம் சேர்ந்து தொகுக்கப் பெறுவதுதான் இலக்கியக் கொள்கை.

என்ற அளவில் உள்ளுறை அமைகிறது.

இறைச்சி

ஒருவன் தான் நினைத்ததை நினைத்த வண்ணம் கூறுவது வெளிப்படை. அதை விடுத்து, தான் சொல்வது மற்றவர்களுக்குத் தெரியக் கூடாது, யாருக்காகச் சொல்லப்படுகிறதோ அவர்களால் மாத்திரமே உணரப்பட வேண்டும் என்ற பொருளில் உரைப்பது குறிப்பு. இவ்வாறு குறிப்பாய்ப் பேசுவதனைத் தொல்காப்பியர் இரு தலைப்புகளில் அடக்குகின்றார்: **உள்ளுறை உவமை, இறைச்சி.** இவ்விரண்டுமே புலவர்களால் கையாளப்படுவது; அவர்களது திறமைக்குச் சவாலாய் அமைந்திருப்பது. பாடல்களில் எந்தெந்த இடங்களிலெல்லாம் இயற்கை வருணனைகள் காணப்படுகின்றனவோ, அங்கெல்லாம் இவ்விரண்டும் அமைந்திருக்கக் காணலாம்.

உள்ளுறை என்பது இயற்கைக் காட்சிகளைப் பற்றிய வருணனையில் இடம் பெறுகிறது. அது தலைவனது இயல்பினைக் குறை கூறுவது போலவும், கூறப்பட்டுள்ள உவமைமூலமாக அவனது இயல்புகளை மாற்றிக் கொள்ளும்படியும் காணப்படும். தலைவனுக்குத் திருமணத்திற்கு முன்பு களவொழுக்கத்தில் நாட்டமும், திருமணத்திற்குப் பிறகு பரத்தையர் உறவின் மீது நாட்டமும் இருப்பதால், அவனது இச்செயலைப் பற்றித் தலைவி அல்லது தோழி மறைமுகமாக அவனைப் பழித்துப் பேசுவாள். ஆகையால் உள்ளுறை என்பது குறிஞ்சி, நெய்தல், மருதம் போன்ற திணைகளில் தோழி அல்லது தலைவியின் கூற்றில் காணப்படும். உள்ளுறை அமைக்கப் பெற்ற பாடல்களில் தலைவன் மறைவாக நின்று அவர்கள் பேசுவதைக் கேட்பதாகத்தான் உரையாசிரியர்கள் துறைக்கு விளக்கம் கொடுக்கின்றனர். இது மேற்கூறிய கருத்தினை பலப்படுத்தும். ஆனால் இறைச்சி என்பது யாது? தொல்காப்பியம் என்ன கூறுகிறது என்பதனைப் பார்ப்போம்:

"இறைச்சி தானே உரிப்புறத்ததுவே" (225)

"இறைச்சியில் பிறக்கும் பொருளுமாருளவே
திறத்தியல் மருங்கில் தெரியுமோர்க்கே" (226)

"அன்புறு தகுவன இறைச்சியிற் சுட்டலும்
வன்புறையாகும் வருந்திய பொழுதே" (227)

இம்மூன்று சூத்திரங்களுக்கும் உரிய இளம்பூரணரது உரையைக் காண்போம்;

முதல் சூத்திரத்திற்கு இறைச்சிப்பொருள் என்பது கருப்பொருளாகிய நாட்டிற்கும், ஊர்க்கும், துறைக்கும் அடையாகி வருவதெனக் குறிப்பிட்டு அதற்கு உதாரணம் கொடுக்கின்றார்:

"நிலத்தினும் பெரிதே வானினும் உயர்ந்தன்று
நீரினும் ஆரளவின்றே சாரற்
கருங்கோற் குறிஞ்சிப் பூக்கொண்டு
பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடனொடு நட்பே"

என்றபோது நாட்டிற்கு அடையாகி வரும் குறிஞ்சிப்பூவும் தேனும் இறைச்சிப் பொருள் என்கிறார். இது குறுந்தொகையில் மூன்றாவதாக இடம் பெறும் பாடல். இதற்கு உரையெழுதிய டாக்டர் உ.வே. சாமிநாத ஐயர் அவர்களும் 'இது இறைச்சிப் பொருள்' என்றே இளம்பூரணர் உரையினை மேற்கோளாகக் காட்டுகிறார் (பக்.13). இரண்டாம் சூத்திரத்திற்குப் பொருள் வரையும் போது இறைச்சிப்பொருள் பிறிதுமோர் பொருள் கொளக் கிடக்கும். இது ஆராய்வார்க்கு மாத்திரம் புலனாகும் என்றவாறு என்கிறார். அகநானூற்றுப் பாடல்களை ஆராய்ந்த பொழுது ஒரு உண்மை புலப்பட்டது. அதற்கு உரையெழுதிய திரு.பொ.வே. சோமசுந்தரனார் அவர்கள் சில இடங்களில் உள்ளுறை உவமை, இறைச்சி, குறிப்பு எனக் கொடுக்கின்றார். பெரும்பாலும் பொ.வே.சோ கூறும் குறிப்பில் இறைச்சிதானோ என ஐயம் எழுகிறது. காரணம் அதிலும் கருப்பொருள்கள் பயன் படுத்தப் பெறுகின்றன. கருப்பொருட்கு அப்பால் ஒரு பொருள் பொதிந்து கிடக்கிறது. உண்மையில் அது புலப்படுவதில்லை. இன்னும் சொல்லப்போனால் உள்ளுறை உவமையைக் காட்டிலும் சற்றுக் கடினமான அமைப்புக் கொண்டதாக இருக்கிறது. உரிப்பொருளுடன் தொடர்பு கொண்டாலும் அது ஆராய்ச்சி செய்த பின்னேதான் மனதிற்குப் புலனாகிறது, உதாரணத்திற்கு ஒரு பாடலின் வரியினைக் காண்போம். அகநானூற்றுப்பாடலில் இரண்டாவதாக இடம் பெறுவது குறிஞ்சித்திணை. இதில் தோழி, தலைவிக்கு இற்செறிப்பு (பாதுகாவல்) நேர்ந்ததை உரைத்து இனிப் பகலிலும் வரவேண்டா; திருமணம் செய்து கொள்வதே தக்கது என உணர்த்துகிறாள். பாடலின் துவக்கமே உள்ளுறை உவமையுடன் தொடங்குகிறது (10 வரிகள்). முடிவடையும் பொழுது கடைசி இருவரிகளுமே குறிப்பாக உணர்த்தப்பெறுகின்றன.

"வேங்கையும் ஒள்இணர் விரிந்தன" (16வது வரி)

"நெடுவெண் திங்களும் ஊர் கொண்டன்றே" (17வது வரி)

அகநானூற்றில் படிமமாகிய வேங்கையும் மலர்ந்து விட்டது என்பது அடிக்கடி இடம் பெறுவதாகும். டாக்டர் சேவியர் தனிநாயகம் என்பவர் 'Nature in Ancient Tamil Poetry' என்பதில் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

குறிஞ்சிப்பாடல்களில் 70 விழுக்காடுக்கு மேல் வேங்கைப்பூவினைப் பற்றிய காட்சி வருகிறது. அந்தக்காலத்தில் திருமணம் போன்ற மங்கலச் சடங்குகளைப் பரந்து விரிந்திருக்கும் வேங்கை மரநிழலில் செய்வது வழக்கம்; மேலும் வேங்கைப் பூ மலருகின்ற காலம் தினை அரியப்பட்ட, அரியப்படும் காலம். ஆகையால் தினைப்புனம் காக்கத் தலைவி இனி வீட்டைக் கடந்து வெளியே வருவது கடினம் ஆகையால், தலைவியைத் திருமணம் செய்து கொள்வதுதான் சிறந்தது என்ற கருத்திற்காக இக்காட்சியினைப் புலவர்கள் உபயோகப்படுத்துவர்.

மேலும், வேங்கை என்றால் புலியுமாம். வேங்கை மரத்தின் அருகே சென்று புலி ! புலி எனக் கூவ மரங்கள் தங்கிளை தாழ்த்திப் பூக்கொய்ய வசதி தரும் என்று ஒரு நம்பிக்கை இருந்து வந்தது. இதனைப் பயன்படுத்தியும் புலவர்கள் உவமை அமைப்பர் (பாடல் 52). ஆகையால் வேங்கை மரத்தை இறைச்சி பொருளுக்காகவும் உள்ளுறை உவமைக்காகவும் புலவர்கள் பயன் படுத்துவர் (பாடல் 48, 52, 228).

ஆகையால் தோழி 'வேங்கையும் ஒர்இணர் விரிந்தன' எனக் கூறும் முகத்தால், பூக்கள் மலர்ந்துவிட்டன; மணப்பருவம் நெருங்கி விட்டது எனவும்; தினை அரியப்படும் காலம் ஆதலால் தலைவியை நீ காணல் அரிது; திருமணம் செய்து கொள்வதே சிறந்தது எனவும் குறிப்பாகக் கூறுகின்றாள். ஆகையால் தொல்காப்பியரின் இரண்டாவது சூத்திரத்தின்படி இது இறைச்சிப் பொருளாகத்தான் இருக்க வேண்டும்.

'நெடுவெண் திங்களும் ஊர் கொண்டன்றே' நிலவின் கதிர்களால் பூமி ஒளி பெற்றது. ஊர் கொண்டது என்பதன் மூலமாக இனித் தலைவன் இரவிலும் வர இயலாது ஏனென்றால் பரந்து விரிந்த பால்போன்ற திங்களின் ஒளி தலைவனின் வரவைப் புலப்படுத்திவிடும். தந்தை காவலர்களைத் தன் வீடு முழுவதும் நிறுத்தி வைத்துள்ளார்; இருந்த பொழுதும், தலைவன் அவர்கள் சோர்வடைந்திருக்கின்ற தருணமாய் வருகின்றான் இது சரியல்ல என்ற பொருளைத் தருகிறது. பலநாள் திருடன் ஒரு நாள் அகப்படுவான். ஆகையால் வருத்த முற்றிருக்கும் தலைவிக்கு உன்செயல் மேலும் துன்பத்தை அதிகரிக்கும் என்கிறாள். இக்கருத்து சற்று எளிமையானது; இதில் மற்றோர் குறிப்பும் உள்ளது.

எல்லா இலக்கியங்களிலும் பூமியினைப் பெண்ணாக உருவகிப்பர். பூமியினை நிலவு தன் ஒளியால் நிறைப்பது காதல் உணர்வினைக் குறிப்பதாகும் (George L.Mart என்பவர் நிலத்தை உழுவது என்ற படிமத்திற்குக் 'காதல் உணர்வு' என அடையாளம் கொடுக்கின்றார்). ஆகையால் 'நிலா' என்பது ஆணைக் குறிக்கும். நிலவின் ஒளி இருளைக் கெடுக்கும். 'இருள்' என்பது தலைவியின் துயர நிலையைக் குறிக்கும். அவளுடைய துயர் குறைய வேண்டுமானால், நிலா எப்படி ஒளி தந்து இருள் குறைக்கிறதோ அது போலத் தலைவனும் அவளுடன் திருமணம் என்ற ஒப்பந்தத்தின் மூலம் அவளுடைய துயரைக் குறைக்க முடியும். சுருக்கமாகச் சொன்னால் 'ஒளி' என்பது திருமணத்தைக் குறிக்கும். 'ஒளி' என்ற பதத்தினை 'ஊர் கொண்டன்றே' என்ற சொற்றொடர் விளக்கும்.

மேலும் 'நெடுவெண் திங்களும் ஊர் கொண்டன்றே' என்ற படிமம் வழங்கக்கூடிய அருமையான குறிப்பினையும் பார்க்கலாம். முழு நிலா அதிக ஒளி தரும். எப்படிப் பிறை நிலா வளர்ந்து முழுநிலாவாகி

ஊருக்கெல்லாம் ஒளி தருகின்றதோ அதைப் போல, தலைவியும் குழந்தைப் பருவத்திலிருந்து குமரியாகி, திருமணப் பருவத்தை அடைந்து விட்டாள் என்பதாம். இதை உணராமல், தலைவனும் திருமணம் செய்து கொள்ளாமல் காலம் கடத்தினால், தேய்பிறை போல அவள் அழகும் கெடும், தலைவி உயிருடன் வாழ்வதும் அரிதாகும் என்ற பொருளையும் தருவதைப் பார்க்கலாம். "ஒரு பொருளைக் காண்பதற்கு விளக்கின் ஒளி பயன்படுதல் போல குறிப்புப் பொருளை அறிவதற்குச் சொற்பொருள் பயன்படும். கவிதை விளக்கானால் சொற்பொருள் விளக்கின் ஒளியாகும். விளக்கின் ஒளியில் விளக்கையே காண்பது போலக் கவிதையின் சொற்பொருளில் தோன்றும் குறிப்புப் பொருளால் கவிதையையே நன்கு சுவைக்க இயலும். மேலும், குறிப்புப் பொருள்களினின்று தோன்றும் குறிப்பும் பொருளும் உண்டு. ஒரு குளத்தின் நடுவே கல்லை எறிந்தால் அதனால் ஏற்படும் அலையும் அதனின்று ஏற்படும் அலைகளும் கரை வரை தொடர்வது போலக் குறிப்புப் பொருளினின்று தோன்றும் குறிப்புப் பொருள்களும் உண்டு" என்று கதிர். மகாதேவன் ஒப்பிலக்கிய நெறியில் (பக்.120-121) கூறியிருப்பது மேற்கண்ட காட்சிக்குச் சரியாய்ப் பொருந்தும்.

சரியாகச் சொல்லப்போனால் இறைச்சி பற்றிய கருத்தில் தொல்காப்பியம் கூறும் மூன்றாவது சூத்திரம் மிகத் தெளிவானது. அது இறைச்சியின் சரியான தன்மை உரைப்பது. தமிழண்ணலும் இக்கருத்தை வலியுறுத்துகிறார். அவருடைய 'இறைச்சி' என்ற தலைப்பில் வெளியான புத்தகம் மிகத் தெளிவாக இறைச்சியினை விளக்குகின்றது. அன்பு மிகுந்த செயல் இயற்கையில் காணப்பட்டதெனில் அது இறைச்சிக்கு வழிவகுக்கும் என்பதே மூன்றாவது சூத்திரம். இதனை நாம் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம் நெய்தல் போன்ற திணைகளில் காண்பது சற்றுக் கடினம்தான். ஆனால் முல்லையும், பாலையும் இறைச்சி என்னும் தன்மையினை வெளிப்படுத்தும். தலைவன் பொருளுக்காகத் தலைவியைப் பிரிந்திருக்கின்ற வேளையில் இயற்கையில் காணப்படும் நிகழ்ச்சிகள் அவனுக்குத் தலைவியை நினைவு படுத்தும். தலைவியோ தலைவனது வரவை எண்ணிக் கண்ணீருடன் காத்திருப்பாள். கார்காலம் முல்லைத் திணைக்குரிய காலம்; தலைவன் தலைவியை விட்டு நான்கு விடயங்களுக்காகப் பிரியலாம் என்கிறது தொல்காப்பியம்.

"ஓதல் பகையே தூதிவை பிரிவே" - (27)

பொருள்வயின் பிரிவு, ஓதுவதற்காகப் பிரிவு, ஒரு நாட்டுடன் போர் புரிவதற்காகப் பிரிவு, தூதிற்காகப் பிரிவு என்பர். பொருளுக்காகவும், போர்புரிவதற்காகவும் தலைவன் தலைவியைப் பிரிவதே பெரும்பான்மை. அவ்வாறு செல்லும் தலைவன் தான் திரும்பி வருகின்ற காலம் 'கார்காலம்' என உரைத்துச் செல்வான். கார்காலம் எப்போது தொடங்கும்; முல்லை மலரும் காலம், மயில்கள் ஆடும் காலம், கொன்றை, பிடா போன்ற பூக்கள் மலருகின்ற காலம் கார்காலமாம்.

அதனால்தான் முல்லைப்பாடல்களின் தலைவி, கார்காலத்தைக் கண்டவுடன் அமைதியாய்ப் பிரிவினை ஏற்று இருத்தல் என்ற குணத்தைக் கடந்து கண்ணீருடன் காத்து நிற்பவளாகக் குறிப்பிடப்படுகிறாள். அவளை ஆற்றுவிப்பது என்பது தோழிக்குச் சிற்சிலச் சமயங்களில் இயலாததாகி விடுகிறது. இடைக்காடனார் (251) என்னும் புலவரின் பாட்டில் தோழி, கண்ணீருடன் கலங்கி நிற்கின்ற தலைவியை எப்படித் தேற்றுகின்றாள் என்பதைப் பின்வரும் பாடல் விளக்குகின்றது.

“மடவ வாழி மஞ்ஞை மாயினம்
கால மாரி பெய்தென அதனெதிர்
ஆலலு மாவின; பிடவும் பூத்தன
காரன்றிகுளை தீர்க நின் படரே
கழிந்த மாரிக் கொழிந்த பழநீர்
புதுநீர் கொளீஇய வுகுத்தரும்
நொதுமல் வானத்து முழங்குகுரல் கேட்டே”

தூரத்தில் முழங்குகின்ற இடியோசையைக் கேட்டு அறிவற்ற மயில்கள் ஆடுகின்றன; (கார்காலம் வந்துவிட்டதென ஆடத் தொடங்குகின்றன) பிடாபூக்கள் மலர்ந்தன. சென்ற கார் காலத்தில் பொழியாது எஞ்சியிருந்த நீரைக் கொட்டிவிட்டுப் புதிய நீரைக் கொள்வதற்காகச் சொரிகின்ற மழையை ‘இவ்வருட மழை’ என்று நினைத்து இவ்வாறு செய்கின்றன. தலைவியே! நீ உன் துயரம் தீர்ப்பாயாக என்று கூறுகின்றார். ஆராய்ந்து பார்ப்பவருக்கு இது பேதைமைத்தனம் எனப் புரியும். பேதைப்பெண்ணுக்கு வேறு எப்படி ஆறுதல் கூற இயலும்!

இலக்கியங்களில் குறிப்பாகக் கார்காலம் வர, பிரிவினால் வாடியிருக்கும் தலைவிக்குத் தலைவன் வரவில்லையெனில் துன்பம் அதிகமாகிறது. அவளது துன்பம் இயற்கையில் முல்லைத்திணையில் எதை எதைக் கண்டால் அதிகரிக்கிறது?

கார்மேகம், முல்லைப்பூக்கள், கொன்றை, பிடா, துணையுடன் தங்கும் மான்கள் கூட்டம் மற்றும் அவைகளின் செயல்கள், இடையர் களின் மனதைப் பிழியும் புல்லாங்குழலின் நாதம், மாலை நேரம் வீட்டிற்குத் திரும்பி வரும் பசுவும் கன்றும், அதன் கழுத்தில் கட்டப் பெற்று இருக்கும் மணியின் ஓசை (பசுவின் கழுத்தில் கட்டப்பெற்று இருக்கும் மணியின் ஓசையும், தலைவன் தேரில் கட்டப்பெற்றிருக்கும் மணியின் ஓசையும் ஒன்றாக இருப்பதால், பசுவின் மணி ஒலிக்கத் ‘தலைவன் வந்து விட்டானா’ என ஆவலில் ஓடி ஆசையாய் நிற்பவளுக்கு இன்னும் துயரம் அதிகமாகும்). முதுகின்மேல் செந்நிறத்தில் வரிகள் கொண்ட மூதாய் எனும் பூச்சி (பாடல் 14, 74, 134) மழைக்காலத்தில் காணப்படும் cochineal; வண்டுகள், ஈரமான மணலைத் தோண்டும் வாரணம் முதலியவை முல்லைப் பாடல்களின் பெரும்பான்மையான வரிகளை அலங்கரிக்கும். இவற்றில் ஏதாவதொன்றைப் பார்த்தாலும்

தலைவி, தலைவனை நினைப்பாள்; அவள் மாத்திரமல்ல தலைவனது நிலையும் அப்படியே. ஒரு பாடலில் போர் வீரனாய் இருக்கும் தலைவனது அமைதியற்ற நிலையினைப் பாருங்கள். . . . . (பாடல் 84)

"தாழ்பெயற் பெருநீர் வலனேர்பு வளைஇ
மாதிரம் புதைப்ப பொழிதலின். . . .
. . . . .

நறுவீ முல்லை நாண்மலர் உதிரும்
புறவடைந் திருந்த அருமுனை இயவில்
சீறூரோளே ஒண்ணுதல் யாமே . . . . .
. . . . .

அருந்திறை கொடுப்பவும் கொள்ளான் சினஞ்சிறந்து
வினைவயிற் பெயர்க்குந் தானைப்
புனைதார் வேந்தன் பாசறையேமே" (மதுரை எழுத்தாளன்)

மழை பொழிகிறது; முல்லை மலர்ந்துவிட்டது; பிரிவாற்றாது தலைவி வருந்துவாள்; மன்னனோ திறைப்பொருளைப் பெறாதவனாய்ச் சினம் மிகுந்து போர் செய்யத் துடிக்கின்றான்; நான் அவன் பாசறையில் தங்கியிருக்கிறேன் (மருத நிலம் சூழ்ந்த அரண்மனையையே பகைவர் திறையாகக் கொடுத்தாலும் ஏற்காமல் மறப்பண்பில் ஓங்கி நிற்கின்றான் தலைவனின் மன்னன்).

இன்னொரு பாடலில் தலைவனின் பண்பாக, தலைவியை ஆற்றுவிக்கும் தோழி குறிப்பிடுகின்றாள் (74).

"வண்டு போது அவிழ்க்கும் தண்கமழ் புறவில்
கருங்கோட்டிரலை காமர் மடப்பிணை
மருண்டமான் நோக்கம் காண்டொறும் நின்னினைந்து
. . . . .

இன்றே வருவர்" (8-12 வரி)

தலைவனுக்கும், தலைவிக்குக் கூறிய இயற்கைக் காட்சிகள் அத்தனையும் பொருந்தும். ஆகையால் இப்படிப்பட்ட காட்சிகளே முல்லையில் பரந்து காணப்படுகின்றன.

ஆனால், பாலையின் காட்சி வேறுபட்டது. முல்லையும் குறிஞ்சியும் மழையின்றி வறண்டு போகுமானால் பாலையாகும் என்பர் இளங்கோ. ஆகையால், முல்லை போன்ற பசுமையான நிகழ்ச்சிகள் பாலையில் கிடையாது. ஆனால் அங்கு வதியும் விலங்குகளின் பாசப் பிணைப்பு இறைச்சிக்கு வழிகோலும். கொடியவிலங்கு, பறவைகள், ஆறலைக் கள்வர்களின் நினைவு தலைவியைப் பிணிக்கும். சில நேரங்களில் தலைவனே பொருள்வயின் பிரிய உளம் இல்லாதவனாய்

தலைவியிடம் தாம் தங்கும் நாட்களைச் சற்று நீட்டிப்பான். மு.வரதராசனார் அவர்களால் படைக்கப்பட்ட 'ஓவச் செய்தி' பாலையின் பாடலுக்கு ஒரு ஓவியமாக விளங்குகிறது. அகநானூற்று 400 பாடல்களில் 200 பாடல்கள் பாலைநிலப் பாடல்களே. பாலையின் கொடிய தன்மையையும், தலைவியின் தனிமைத் துன்பத்தையும் விரிவாக எடுத்துரைக்கின்றன.

ஆகையால் இறைச்சி என்பது இயற்கையில் விலங்கு, மற்றும் பறவைகளிடையே காணப்படும் அன்புச் செயல், முல்லை நிலமெனில், கார்காலத்தில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளில் இவற்றைப் பார்க்கின்ற தலைவன், தலைவி ஒருவரை ஒருவர் நினைத்துக் கொள்வது என்பதாம்.

இறைச்சியைப் பற்றி மற்ற ஆராய்ச்சியாளர்கள் யாது கூறுகின்ரனர்?

அகத்திணைக் கொள்கைகள் எழுதிய டாக்டர் ந.சுப்புரெட்டியார் இறைச்சிக்கும், உள்ளுறை உவமைக்கும் உள்ள வேறுபாட்டைப் பற்றிப் பின்வருமாறு கூறுகின்றார்:

உள்ளுறை உவமத்தை விட நுட்பமாக உணர்த்தப் பெறுவது இறைச்சிப் பொருள்; இது சங்கப் பாடல்களில் பயின்று வருகிறது. கவிஞர்கள் தாம் கூறும் சொற்கட்கு அடைமொழியாகக் கூறப்பெறும் சொற்கள் வறிய அடைமொழியாக நில்லாமல், பிறிதொரு பொருளைத் தேர்ந்து அமைத்துக் கொள்ள வழி வகுப்பதாகும். புலவன் தான் சொல்லுகின்ற உவமத்தோடு ஒத்துக் கூறக் கருதிய பொருள் வந்து முடியுமாறு அமைந்திருப்பது உள்ளுறை உவமம்; புலவன் தான் கூறக் கருதிய செய்யுளின் பொருளுக்கும் புறத்தே தோன்றுவது இறைச்சி. வேற்றுமை இதுவே. தொல்காப்பியம் இதனை உடனுறை என்று கூறும். பன்மொழிப்புலவர் திரு. வே. வேங்கடராஜீலு ரெட்டியார் அவர்கள் 'இறு=தங்கு' என்பதன் அடியிற் பிறந்த பெயர் இறைச்சி என்பர். ஆகையால் உடனுறை, இறைச்சி என்பன ஒரு பொருளைக் குறிக்கும் சொற்களாம் என்கிறார் (பக் 484-85).

தொல்காப்பியம் உள்ளுறையின் வகையினைப் பற்றிக் கூறும் பொழுது,

"உடனுறை உவமம் சுட்டு நகை சிறப்பு என
கெடலரு மரபின் உள்ளுறை ஐந்தே" (பொருள்-46)

என்று கூறும். உடனுறை என்பது இறைச்சியானால், சுட்டு, நகை, சிறப்பிற்கு விளக்கம் அளித்திருக்க வேண்டும். ஆனால் இதற்கு விளக்கமும் இல்லை; உதாரணமும் இல்லை. நச்சினார்க்கினியர் உரையில் சிறிது விளக்கம் கிடைக்கின்றது.

உடனுறை என்பது நான்கு நிலத்தும் வரப்பெறும்; கருப்பொருளால் பிறிதொன்று தோன்றுமாறு மறைத்துக் கூறுவது இறைச்சியாகும்.

உவமம் என்பது கருப்பொருளால் கொள்ளும் உள்ளுறை உவமம்

சுட்டு நகையும் சிறப்பும் இல்லாமல் ஒன்று நினைந்து ஒன்று சொல்லல், அன்புறு தகுந இறைச்சியில் சுட்டி வருவன.

நகை நகையாடி ஒன்று நினைந்து ஒன்று கூறல்.

சிறப்பு உள்ளுறை உவமத்தைத் தத்தம் கருப்பொருட்குச் சிறப்புக் கொடுத்து நிற்பது.

ஒப்பிலக்கிய நெறியில் கதிர் மகாதேவன் என்பவருக்கும் உடனுறை என்பது இறைச்சி என்ற கொள்கையில் ஒப்புதல் உண்டு. உடனுறை என்றாலும் இறைச்சி என்றாலும் ஒன்றே. ஒரு பொருளின் கண்ணே மற்றொரு பொருள் தங்குதல் இறைச்சி ஆகும். கவிதைகளில் பெரும்பாலும் உள்ளுறை உவமமும் இறைச்சியுமே பயின்று வரும் குறிப்புப் பொருள் வகைகளாகும். இறைச்சி தானே பொருட் புறத்ததுவே எனச் சூத்திரம் கூற (33) இளம்பூரணர் இறைச்சி தானே உரிப்புறத்ததுவே என்கிறார். இறைச்சிப் பொருள் உரிப்பொருளின் புறத்ததாகித் தோன்றும் பொருள் என்பார்.

"பொருட் புறத்ததுவே எனக் காப்பியம் கூறியிருப்பதால் கவிதை சொல்ல வந்த பொருளின் புறத்தே புலப்பட்டு, கவிதை சிறக்குமாறு செய்வது இறைச்சி. கவிதைக்கு இறைச்சிப் பொருள் விளக்கத்திற்குப் பயன்படுமெனில் இறைச்சிப் பொருள் இல்லையெனில் கவிதையின் பொருள் குன்றாது. ஆகையால் இறைச்சி என்பது இல்லையெனில் கவிதை முற்றுப்பெறாது எனக் கூறுவதற்கில்லை; பொருள் நலம் சிறக்காது." என்று மேலும் விளக்க முரைப்பர்.

மேற்கண்ட கூற்றைத் தெளிவாக்க உள்ளுறையும், குறிப்பும் (இறைச்சி என்ற பொருளில்) அமைந்த கவிதையினைப் பார்ப்போம் (பாடல்: அகம் 182)

"பூங்கண் வேங்கைப் பொன்னிணர் மிலைந்து
வாங்கமை நோன்சிலை யெருத்தத் திரீஇத்
தீம்பழப் பலவின் சுளைவிளை தேறல்
வீளை அம்பின் இளையரொடு மாந்தி
யோட்டில் பிழையா வயநாய் பிற்பட
வேட்டம் போகிய குறவன் காட்ட
குளவித் தண்புதல் குருதியொடு துயல்வர
முளவுமாத் தொலைச்சுங் குன்ற நாட!"

18 வரிகள் கொண்ட இக்கவிதையில் இரண்டு உள்ளுறை உவமைகளும் ஒரு குறிப்புப் பொருளும் உள்ளது. பாடலின் முதல் எட்டு வரிகள் உள்ளுறை உவமையாகும். பொருள் பின்வருமாறு:

தோழி தலைவனைப் பார்த்துச் சொல்கிறாள்; பொன்னிறமான வேங்கைப் பூக்களைத் தலையில் அணிந்து கொண்டு, மூங்கிலினால் ஆன வலிய வில்லினைத் தோளில் அணிந்து கொண்டு, இனிய பலாவின் மதுவை மற்றவர்களுடன் பருகி, வேட்டை நாய்கள் தொடரச் சென்ற குறவன் காட்டில் மல்லிகைப் பூக்கள் கறையினால் நனையும்படி ஆங்கே பதுங்கியிருந்த முள்ளம் பன்றியைக் கொல்லுகின்ற மலைக்குத் தலைவனே! உள்ளுறைக்குப்பொருள்:

பலாவின் மது பருகுதல்	-	பெற்றோர்கள் காவலில் வளர்ந்தும் தலைவியின் நலன் துய்த்தல்
மல்லிகைப் பூவில்கறை	-	களவொழுக்கத்தினால் குடிக்குப் பழி; அலர்
முள்ளம் பன்றி	-	தலைவி
வேடன் / குறவன்	-	தலைவன்

இங்குப் பாடலில் இடம் பெறும் இயற்கைக் காட்சி, அதில் அமைந்துள்ள கருப்பொருள்கள் உவமத்தோடு ஒத்து வந்து, உரிப்பொருளுக்கும் ஏற்ற வகையில் (புணர்தல்) ஒத்து, கூறக் கருதிய பொருள் வந்து முடிவதால் உள்ளுறை எனக் கூறலாம். இதில் தங்களது செய்கை பற்றி மறைமுகமாகக் கூறப்படுகிறது.

குறிப்பு/இறைச்சி இதில் இடம் பெறுகின்ற தன்மையைப் பார்ப்போம்.

தலைவி இரவில் தனியாய் மலைப்பகுதியில் வருகின்ற தலைவனை நினைந்து மனம் வாடுகின்றாள்; கண்களிலிருந்து கண்ணீர் பெருகுகிறது, ஆகையால் தலைவனே நீ கடும்பகல் வருதல் வேண்டும். எவ்விடத்திற்கு?

"கடும்பகல் வருதல் வேண்டும் தெய்ய
அதிர்குரல் முதுகலை கறிமுறி முனைஇ
உயர்சிமை நெடுங்கோட்டுகளை உக்க
கமழிதழ் அலரி தாஅய வேலன்
வெறியயர் வியன்களங் கடுக்கும்
பெருவரை நண்ணிய சாரலானே"

அதிர்கின்ற குரலையுடைய முசுக்கலை மிளகின் தளிரைத் தின்று வெறுப்புற்று, மலையின் நெடிய மரக்கிளைகளிலே இங்குமங்கும் பாய்வதால், உதிருகின்ற மணங்கமழும் மலர்கள் எங்கும் பரவி வேலன் முருகனுக்கு வெறியாடல் நடத்துகின்ற பெரிய மைதானம் போன்று

விளங்குகின்ற இம்மலைச்சாரலிலே பகலிலே வருதல் வேண்டும் எனத் தலைவனுக்குப் பகற்குறி கூறுகின்றாள்.

இவ்வரிகள் (கடைசி 6 வரிகள்) உள்ளுறை உவமம் மற்றும் குறிப்பு இரண்டையும் உள்ளடக்கியது:

உள்ளுறையின் பொருள்:

குரங்கு (முசுக்கலை)	:	தலைவன்
மிளகின் தளிரைத் தின்னுதல்	:	ஒழுக்கம் நிரம்பிய பெற்றோரின் மகளான தலைவியைக் காணல்; நலம் துய்த்தல்
இங்குமங்கும் வெறியினால் துள்ளும் குரங்கு	:	தலைவன் பல இடங்களில் தலைவியைச் சந்திக்கத் துணிதல்
பூக்கள் பரவுதல்	:	அலர்

(தலைவனது இக்காட்சி, செயல் எல்லோராலும் பேசப்படுகின்ற ஒன்று. அது தலைவிக்குத் துயரை அதிகரிக்கின்றது என்பதாம்)

இறைச்சிப் பொருள் குறிப்பு 'ஆகையால் நீ தலைவனே பகலில் வரவேண்டும்; வேலன் வெறியாடுகின்ற விழாக்களம் போல இருக்கின்ற இம்மலைச்சாரலில் அவளை நீ காணலாம்.' பெரிய மைதானம் எனில் அங்கே கண்டிப்பாக ஏதாவது விழாக்கள் நடைபெறலாம்; வெறியாடல் நடத்தப் பெறலாம் தலைவன் அவ்விடத்திற்கு வரத் துணிவானேல், தன்னுடைய களவொழுக்கத்தைத் தானே எல்லோருக்கும் அறிவிப்பதைப் போல ஆகும். இரவில் வருவதைத் தவிர்த்துப் பகலிலே சந்திக்க நேர்ந்தால் அது தலைவிக்கு மாறாத இழுக்கைத் தேடித்தரும் என்ற பொருளில் அமைந்திருக்கக் காணலாம்.

மேலும் வேங்கைப் பூக்கள் எங்கும் சிதறி மணம் பரவுகிறது என்பதனால் முன் கூறியபடி வேங்கைப்பூக்கள் மலர்ந்தது என்றால் திருமணப்பருவம் தொடங்கிவிட்டது என்பதையும் உணர்த்துதல் நோக்க வேண்டும். முருகனுக்கு வெறியாடல் மட்டுமல்ல; திருமணம் நடத்துகின்ற மக்களும் அங்கே நிறைவர் என்று உணர்த்தினாள். ஆகையால், தலைவன் கடும் பகல் வரல் வேண்டும் என்று கூறினாலும் உடன்பாட்டால் அதனையும் மறுத்தாளாயிற்று. இப்படிப்பட்ட உத்திகளைச் சங்க இலக்கியங்களில் கண்டு மகிழலாம். உடன்பாட்டால் எதிர்மறைப் பொருள்; எதிர்மறையால் உடன்பாட்டுப் பொருள் என்பனவெல்லாம் புலவர்கள் தங்கள் கவிதைகளில் ஆளுகின்ற பல உத்திகளில் ஒன்று.

இளம்பூரணர் நற்றிணைப்பாடல், 'விளையாடு ஆயமொடு' (172) என்பதனை உடனுறைக்கு (இறைச்சி) உதாரணம் காட்டுவர்; விளையாடும் பொழுது உட்புதைத்த விதை ஒன்று புன்னை மரமானது. அதனடியில் தலைவி தலைவனைச் சந்தித்தாள். சிறு கன்றாக இருந்த பொழுது பால் ஊற்றி வளர்த்தாள். அடிக்கடி அவள் தாய் புன்னையினை 'அவளுடைய தங்கை' என்றே கூறுவதுண்டு. இப்பொழுது தலைவனுடன் அந்தப் புன்னை மரத்தடியில் சந்திப்பதற்கு நாணம் கொண்டாள். 'தங்கை அருகிலிருக்க அம்ம நாணுதும் நும்மொடு நகையே. வேறு இடம் சந்திப்போம்' என்றாள்.

இதில் புன்னை வீட்டிற்கு அருகிலிருப்பதால் அடிக்கடி உறவினர் வருவர். ஆகையால் இத்துன்பம் நீங்க நீ விரைவில் மணந்துகொள் எனக் குறிப்பால் தன் கருத்து வைத்தாள்.

சொற்பொருளின் இறைச்சிப்பொருள் சிறந்திருத்தலால் வடமொழியில் இறைச்சியை 'த்வநி' Dhvani என்பர். வியஞ்சனம் எனப்படும் சொற்பொருள் அடிப்படையில் பிறப்பதுதான் தொனி. வியஞ்சனம் என்றால் என்ன?

மனிதன் மனம் எல்லையற்றது. எல்லாவற்றையும் வெளிப்படையாகக் கூறல் இயலாது. சிலவற்றைக் கூறிச் சிலவற்றைக் குறிப்பால் வெளிப்படுத்துகிறான். இம்முறை தன் கருத்தை வலியுறுத்த உதவும். ஆட்டோ ஜெஸ்பர்சன் (Otto Jesperson) பேச்சில் மூன்று நிலைகள் உண்டு என்கிறார். வெளியாடல் (expression), மறைத்தல் (suppression), கருத்தினைப் பதித்தல் (impression). சொல்ல வந்ததைக் குறிப்பால் விளைவிப்பதனை மேல்நாட்டார் (suggestion) குறிப்புப் பொருள் என்பர். தொனி என்பது இதுவே ஆகும். தொனிக் கோட்பாட்டைப் பற்றி வடநூல் பின்வருமாறு விவரிக்கிறது: கவிதையில் சொல்லாற்றல், சொற்பொருள் என இரண்டு உண்டு. ஒரு சொல்லுக்கு மூன்று பொருளுண்டு:

1. அபிதா சக்தி -முதற்-பொருள் குறியீடு (உ.ம்) மரம், இலை, பூ

2. இலட்சனா சக்தி- ஆகுபெயர் போல என் குடிசை கங்கையில் இருக்கிறது. ஆற்றின் நடுவில் குடிசை இருக்கமுடியாது. கங்கைக் கரையில் இருக்கிறதென்பதை உணர்கிறோம்.

3. வியஞ்சனம் - குறிப்புப் பொருள். வியஞ்சனம் - சொல்லாற்றலையும் வியங்கியம் சொற்பொருளையும் குறிக்கும். அதாவது வியங்கியம் என்பது சொல் உணர்த்தும் நேரடிப் பொருளையும், வியஞ்சனம் குறிப்பு அல்லது மறைபொருளை (suggestion) உரைத்திடும் என்பதாம். ஆகையால் வாக்கியத்தினின்று வியங்கியம் வேறுபட்டது. ஒரு பாடல் மூலம் பார்ப்போம்:

"அந்தணப் பெரியோய் ! அவலமின்றி இருமின் !
கோதாவரியின் குளிர்பூஞ்சாரலில்
அச்சம் ஊட்டிய ஞமலியை இன்று
கதமிகு சீயம் கடித்துக் கொன்றதே! "

கோதாவரிக் கரையில் ஒரு பூஞ்சோலையில் காதலர் இருவர் சந்திக்க எண்ணினர். ஆனால் அங்கு முன்னதாகவே ஓர் அந்தணன் உலவிக் கொண்டிருந்தான். தோழி அவனை அங்கிருந்து அகற்றுவதற்காக ஒரு தந்திரம் செய்கின்றாள். அவன் நாயைக் கண்டு அஞ்சுபவன் என உணர்ந்தவள். அதனால் அவனை நீ அஞ்சாதே அந்த நாயினை ஒரு சிங்கம் கொன்றது என்றாள். நாய்க்கே அஞ்சுபவன் சிங்கம் இருப்பதைக் கேள்விபட்டால் தங்குவானோ?

இப்பாடலில் வாச்சியம் என்பது பாடலின் நேர்பொருளான அவலமின்றி இருமின் என்பது. மறைப்பொருளான வியஞ்சியம் 'இருந்தால் ஆபத்து, ஓடிவிடுங்கள்' என்பது. இம்மறைபொருள் அவனை அங்கிருந்து விரட்டியதுமல்லாமல் தலைவன், தலைவி சந்திப்பினை இனிமையாகவும் ஏற்படுத்தியிருக்கும்.

ஆகவே வெளிப்படைப் பொருளை விடச் சிறப்புப் பொருளைத் தருவதே தொனியாகும்

அகநானூற்றுப் பாடல் (160) குமுழி ஞாழலார் நப்பசலை-யாரால் இயற்றப்பட்ட நெய்தல் திணை தொனிக்கு ஒரு முக்கிய உதாரணமாகும். நெய்தல் நிலத்தலைவன் தினந்தோறும் (இரவிலே) தலைவியைச் சந்தித்துச் சென்றவன் இன்று பகலிலே எல்லோரும் காண வருகின்றான்.

"அரவச் சீறூர் காணப்
பகல் வந்தன்றாற் பாய்பரி சிறந்தே."

இரவிலே (களவொழுக்கம்) வந்து கொண்டிருந்த தேர், பகலிலே எல்லோரும்காண வருகின்றதென்றால் தலைவன் அவளைத் திருமணம் செய்து கொள்ள முனைந்தான் என்ற குறிப்பினைக் கொடுக்கிறது. பகல் என்பது இருளல்லாத பொழுது. அதைப்போலத் தலைவியின் துக்கமெல்லாம் தீர்ந்திடப் போகிறது பகலிலே சீறூருக்கு வருகின்ற தலைவனால் என்ற குறிப்புக் கிடைக்கிறது. இக்கருத்தினை வலியுறுத்துவது போலப் பாடலின் ஆங்காங்கே பல குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

1. 'நடுங்கின் றளித்தெ னிறையி னெஞ்சம்'
(என் நிறை இல் நெஞ்சம் நடுங்கிற்று அளித்து)

என் நெஞ்சம் நற்செய்தியால் நடுங்கியது. அகப்பாடல்களில் நற்செய்தி என்பது திருமணமே. அதுவும் பெண்களுக்குக் களவொழுக்கக் காலத்தில் மகிழ்ச்சியினைத் தருவது திருமணச் செய்திதான்

2. “நிறைச்சூல் யாமை மறைத்தின்று புதைத்த
கோட்டு வட்டுருவின் புலவுநாறு முட்டைப்
பார்ப்பிட னாகு மளவைப் பகுவாய்க்
கணவனோம்புங் கானலஞ் சேர்ப்பன்”

‘பெண்யாமை முட்டை ஈன்று மறைத்து வைத்ததனை அம்முட்டை குஞ்சாகும் அளவுவரைப் பாதுகாத்தது ஆண்யாமை’. அதுபோலத் தலைவன் நம் களவொழுக்க அன்பினைத் தகுந்த முறையில் காத்து இப்பொழுது கற்பொழுக்கமாக்க முனைந்தான்.

3. “செழுநீர்த் தண்கழி நீந்தலினாழி
நுதிமுகம் குறைந்த பொதிமுகிழ் நெய்தல்
பாம்புயர் தலையிற் சாம்புவன நிவப்ப”

குளிர்ந்த கழியில் இறங்கிக் குதிரைகள் தேரினை இழுத்தலால் தேரின் கூர்மையான விளிம்பினால் வெட்டுண்ட நெய்தல் பூக்களின் அரும்புகள் பாம்புகள் உயர்த்திய தலையைப் போலக் காணப்பட்டன: தேரின் கூர்மையான விளிம்பினால் வெட்டுண்ட பூக்களின் அரும்புகள் என்பது தலைவன் வரவினாலே இதுவரை பரவியிருந்த அலர் அடங்கியது என உணர்த்துகிறது.

4. மேலும் இத்தனை நாள் களவொழுக்கத்தில் தனியாக வந்த தலைவன் இப்பொழுது எப்படி வருகின்றான் ?

“. . . . . .கரவா
தொல்லென வொலிக்கு மிளையரோடு”

‘முன்பு போல் மறைவில்லாது ஒளியாது ஒல்லென்று ஒலிக்கும் ஆரவாரத்துடன் ஏவல் இளைஞர்களுடன் திருமணம் செய்ய துணிந்ததால் தன் கூட்டமுடன் வருகின்றான்’ என அங்கேயும் தொனி சிறக்கின்றது.

இவ்வாறு, பாடலின் ஆங்காங்கே (18 வரிகள்) தொனி எனப்படும் இறைச்சிப் பொருளின் அருமையைக் காண முடிகிறது.

பத்துப்பாட்டில் ஒன்றான முல்லைப்பாட்டில் அடுக்கடுக்காக இறைச்சிப் பொருளினைக் காணலாம்.

கார்காலத் தொடக்கம், யாழிசை, நெல்லொடு முல்லைப்பூவினைக் கலந்து இறைவனுக்குப் பூசனை புரிதல், இடையர் குலமகள் இன்னே வருகுவர் நின் தாயர் எனக் குளிரால் ஒடுங்கும் தன் கன்றுக்கு உரைப்பது, காயாம்பூ, கொன்றைப்பூக்கள், தோன்றிப் பூ முதலியன தலைவன் வருகின்ற வழியில் பூத்திருத்தல் போன்றவை இறைச்சிக்கு உதாரணமாகின்றன.

அதைப்போலச் சிலப்பதிகாரம், வஞ்சிகாண்டத்தில் செங்குட்டுவன் தமிழர்களைப் பழித்த கனக விசயர்களைத் தோற்கடித்து, கண்ணகி படிமத்திற்கெனத் தேர்ந்தெடுத்த கல்லை அவர்கள் தலைமீதேற்றி, மாடலன் என்ற அந்தணனிடம் பேசிக் கொண்டிருக்கிறான்.

"பகல்செல முதிர்ந்த படர்கூர் மாலைச்
செந்தீப் பரந்த திசைமுகம் விளங்க
அந்திச் செக்கர் வெண்பிறை தோன்றப்
பிறையேர் வண்ணம் பெருந்தகை நோக்க"

'காலை முதிர்ந்து பின் மாலையாக செவ்வானில் பிறை எழ செங்குட்டுவன் அதைப் பார்த்தான்'

செங்குட்டுவன் எனும் மன்னன் வானிலே தோன்றிய பிறையைப் பார்த்தான் என இறைச்சியை இளங்கோ மிக நுட்பமாக, அழகாக வருணிக்கின்றார். (பிறையைப் பார்த்தல் என்பது பிறை போன்ற ஒளி மிக்க நெற்றியினை உடைய தன் தலைவியினை நினைத்தான் எனக் குறிப்பாயிற்று). இதை உணர்ந்து கொண்ட நாழிகையை அளந்து உரைப்போனான கணியன் சொன்னான்.

"எண்ணான்கு மதியம் வஞ்சி நீங்கியது
மண்ணாள் வேந்தே வாழ்க"

மன்னனே! நீ வஞ்சியை விட்டுப்பிரிந்த காலம் 32 திங்கள் என்றான். கடமை முடிந்துவிட்டது பிறகென்ன? தன் ஊர் நோக்கிச் செல்ல வேண்டும். காத்திருக்கும் தேவியைக் கவனிக்க வேண்டும் என்பதாம்.

முன்பே கூறியபடி, இறைச்சி எனும் தொனியினைப் பிறப்பிப்பதற்குக் கருப்பொருள்கள் மாத்திரமல்ல, சொல்லும் கூட மிக முக்கியமானதாகும். உதாரணமாக முல்லைப் பாடல்களையோ, பாலைப் பாடல்களையோ ஆராய்ந்து பார்ப்பவருக்கு அதில் காணப்படும் சொல்லே இறைச்சியின் உணர்வினைத் தெளிவாக்கும். உதாரணமாக, முல்லைப்பாடலில் கீழ்க்கண்ட சொற்களைக் காணலாம்:

கார்காலம், கார்மாலை, மாமழை, கார்செய்கால், தீம்பெயல்கார், தண்கார் என்பன.

வினை வாக்கியங்களுக்கு உதாரணமாக அவிழ, தெறிப்ப, உகள, தழுவி, அருந்து, மலர என்பன ஒரு சில.

முல்லையில் **பாசறையின் காட்சி** அதிகம். பாலையில் தலைவன் பொருள் தேடி வருவதாகக் கூறப்படும். பொருள் தேடச் செல்கையில் **பாலைவழி பயணம் முல்லை நிலவழி வீட்டிற்குப் புறப்படல்** போன்ற உத்திகளை அகநானூற்றில் காணலாம்.

தலைவன் தன் வேலையினை வெற்றிகரமாக முடித்துக்கொண்டு வீடு திரும்பினான் எனில், புலவர்கள் ஒரு சில சொற்களைக் குறிப்பாகப் பயன்படுத்துவர்.

1. புனை நெடுந்தேர் 'அலங்கரிக்கப்பட்டதேர்'

2. எழில் நடைப்புரவி 'அழகிய நடையினை உடைய குதிரை'

3. வினைச் சொற்களான முடித்தனம், முடித்தனன் (in the sense of completion of the work) வெற்றி என்பதைக் குறிப்பிடப் பயன்படுத்தும் சொற்களாம்.

4. சில பாடல்களில் தலைவனே சிறப்பிக்கப் பெறுவான். நல்லூரன்.

பாலையில் படிமங்கள் அதிகம்; கூறப்போனால் பாலைக்கே உரிய தனிக் கூறுகள் அவை:

தீ, வெம்மை, குருதி, கொலை (தலைவி காதில் அணிந்து கொண்டிருக்கும் ஆபரணம் கூட கொடுங்குழை ஆகிவிடும்) எயிறு, கொல்வினை, இரட்டும், நெருப்பு, வெறுக்கை, கல்லென, புல்லென, சுரம், வேவாது, கவலை (rough path) தீம், தீத்தல், தித்தர் (ஊர்ப்பக்கம், ஊர்ப்பக்கத்தில் உள்ள தலைவி, ஊர்ப்பக்கத்தில் உள்ள மக்கள்). பிரிவு, பிரிவறிய, பிரி புலம்பு முதலியவைகளாம்.

ஆகையால், முல்லையிலும், பாலையிலும் தலைவன் பொருளுக்காகப் பிரிகிறான் என்ற பொதுக் கருத்து அமைந்திருந்தாலும், இரண்டு திணைகளிலுமே காட்சிப் பொருள்களும் சரி, வினை வாக்கியங்களும் சரி, பெருமளவில் வேறுபடுகின்றன. மேலும், அகநானூற்றை ஆராய்ந்தவரையில், பாலைத்திணையில் தலைவன் பொருளுக்காகத் தான் செல்கிறான் எனக் குறிப்பிடப்பெறுகிறான். முல்லையிலோ (பொருளுக்காவும்) நாட்டினைக் காக்கவும் தலைவன் புறப்படுகிறான் என்ற பொருளில் காட்சி அமைந்துள்ளது. கார்காலமும் அதனைத் தொடர்ந்து நடைபெறுகின்ற நிகழ்ச்சிகளும் முல்லையில் இடம்பெற, வெம்மையும் அதனைத் தொடர்ந்து நடைபெறுகின்ற நிகழ்ச்சிகளும் பாலையில் காணப்பெறுகின்றன. ஆகையால் இறைச்சி என்ற தன்மை இவ்விரு திணைகளுக்கும் மிகவும் பொருத்தமாக, குறிப்பு என்று சொல்லப்படுகின்ற தன்மை குறிஞ்சிக்கும் நெய்தலுக்கும் பொருத்தமாகிறது.

உள்ளுறை என்பது இயற்கையைப் பற்றிய வருணனைகளில் காணப்படுகின்ற ஒன்று. இதில் விலங்கினங்களின் அதிகாரத் தன்மை (dominating nature) சற்று அதிகமாகக் காணப்படும். அதன் மூலம் தலைவனது தவறு உணர்த்தப்பெறும். திருமணத்திற்கு முன்பு களவொழுக்கத்திலும், திருமணத்திற்குப் பிறகு பரத்தையர் இன்பத்திலும்

நாட்டம் செலுத்துவதால் அவனது போக்கை மாற்றிக்கொள்ளும்படி மறைபொருளில் வேண்டப்படுகிறான். இவ்வருணனை பெரும்பாலும் தலைவி மற்றும் அவளது தோழியின் கூற்றில் அமைக்கப்பட்டு, தலைவன் மறைமுகமாக நின்று கேட்பதாகக் கூறப்பட்டிருக்கும். ஆனால் இதுவரை நாம் பார்த்த இறைச்சியில் இப்படிப்பட்ட தன்மையினைக் காணவில்லை. தலைவனும் தலைவியும் ஒருவரை ஒருவர் பிரிந்திருக்க, இயற்கையால் நிகழும் நிகழ்ச்சிகளைப் பார்க்கும் பொழுது, காண நேரும் பொழுது ஒருவரைப் பற்றி ஒருவர் நினைத்துக் கொள்வர். குறிப்பு என்கிற தன்மையில் கூட, தலைவன் மறைமுகப் பொருளில் திருமணத்திற்கு விரையும்படிதான் வேண்டப்படுகிறான். அங்கு விலங்குகளின் ஆளுமைத் தன்மையினைப் பார்க்க இயலவில்லை. உதாரணமாக நெய்தல் திணைப் பாடலில் (30) தோழி தலைவனைப் பார்த்து,

"மண்ணா முத்தம் அரும்பிய புன்னைத்
தண்ணருங் கானல் வந்து" .... (13-14)

என்றும், பாடல் 80-இல் தோழி

"மின்னிலைப் பொலிந்த விளங்கிணர் அவிழ்பொன்
தண்நறும் பைந்தா துறைக்கும்
புன்னையங் கானல் பகல் வந்தீமே"

என்றும் கூறுகிறாள். 'புன்னையங் கானல்' என்பதைக் குறிப்பாக வைத்து அங்கே நீ தலைவியைச் சந்திக்கத் துணிந்தால், புன்னைமர நிழலில் அமர்ந்து விளையாடவும், பூக்களைக் கொய்திடவும் மக்கள் வருவர்; உங்களைக் காண நேர்ந்திட்டால் அது அலருக்கு வழி வகுப்பது மட்டுமல்லாமல் தலைவியின் நலனையும் சிதைக்கும் என்ற பொருளில் அமைந்து தலைவனைத் திருமணம் செய்து கொள்ளும்படி வேண்டுகின்றன. குறிஞ்சித் திணையிலும் இவ்வாறே காட்சி அமைக்கப்பட்டுள்ளது. தேன் நிறைந்த சாரல், பூக்கள் நிறைந்த இடம், நாகங்கள் மணி உமிழுகின்ற இடம், தந்தை அமைத்திருக்கும் பரண் என்பன பகற்குறிக்குச் சொல்லப்பட்ட இடங்களாம். இதன் மூலம் பகற் குறி நடைபெறாது; இன்னலே மிகும் என்பதை உணர்த்தித் திருமணம் செய்து கொள்வதே சிறந்தது என்பது உணர்த்தப்பெறுகிறது.

இதுகாறும் கூறியவற்றால், உள்ளுறையும் இறைச்சியும் இயற்கை வருணனைக் காட்சிகளில் அமைகின்றன என்றாலும் கட்டமைப்பு, பொருளமைப்பு, வாக்கிய அமைப்பு போன்ற பல பதங்களில் வேறுபடுவதை உணரலாம்.

வண்ணங்கள்

முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம்

வண்ணம் என்பதை வரையறுத்துக் கூறுதல் இயலாது. எனவே தொல்காப்பியர் அதன் வகைகளை மட்டும் கூறுகிறார்; அது 20 வகைப்படும் என்கிறார். வண்ணங்களுள் ஒருவகையானது பாடலின் ஓசை பற்றியது. பாடலின் அலைகள் மீண்டும் மீண்டும் வருவது ஆகும்.

வண்ணங்களின் தோற்றம்

ஆதியில் பேச்சு வழக்கில் இருந்த ஓசையலைகள் பின்னர்ப் பாடலில் வரலாயின; எ-டு: 'தக்கு புக்கு' என்று நடக்கின்றான். 'நாயாய்ப் பேயாய்ப் பறக்கின்றான்'. 'சள்ளு புள்ளு' என விழுகிறான். இவற்றில் ஓசையடுக்குகளைக் காணலாம். காலஞ் செல்லச் செல்ல ஓசையடுக்குகள் பாடலில் இடம் பெற்றன; இலக்கியங்கள் பெருகின. 'இலக்கியம் கண்டதற்கு இலக்கணம்' என மலர்ந்தது. தொல்காப்பிய இலக்கணத்திற்குப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கும் முன்னர் வண்ண இலக்கியங்கள் தோன்றிப் பரவி இருந்தன. அவற்றினின்று இலக்கணம் தோன்றியது. எனவே வண்ண இலக்கணத்தின் காலம், வரலாற்றில் சுமார் கி.மு. 700, 800 ஆண்டுகட்கு முந்தியது எனலாம். காலத்தைக் குறைப்போர் குறைத்து வேறு காலம் கொள்க.

தமிழ்மொழி என்று தோன்றியதோ, அன்றே குறில் நெடில் வகைகள் தோன்றின; வல்லினம், மெல்லினம், இடையினம் என ஓசைகளின் தன்மைகள் பெருகின. குறில் நெடில் அமைப்பில்தான் தாளமும் தாளமுழக்குகளும் பாடல்களும் தோன்றின. ஓரளபுடையன குற்றெழுத்து; ஈரளபுடையன நெட்டெழுத்து என்றார் தொல்காப்பியர் (நூன் மரபு).

வண்ணங்களை இவ்வாறு தொகுக்கலாம்

I. எழுத்தின் நீள் ஓசை பற்றிய வண்ணங்கள்:

1. குறில் வண்ணம்
2. நெடில் வண்ணம்
3. குறில் நெடில் வண்ணம் (சித்திர வண்ணம்)

II. எழுத்தோசையின் தன்மை பற்றிய வண்ணங்கள்:

1. வல்லின வண்ணம்
2. மெல்லின வண்ணம்
3. இடையின வண்ணம்
4. ஒழுகு வண்ணம்
5. நலிபு வண்ணம்

III. எழுத்தின் காலவேகம் பற்றிய வண்ணங்கள்:

1. உருட்டு வண்ணம்
2. முடுகு வண்ணம்

IV. யாப்பு பற்றிய வண்ணங்கள்:

1. பாஅ வண்ணம்
2. தாஅ வண்ணம்
3. ஏந்தல் வண்ணம்
4. ஒருஉ வண்ணம்
5. அளபெடை வண்ணம்
6. தூங்கல் வண்ணம்
7. நெடுஞ்சீர் வண்ணம்
8. குறுஞ்சீர் வண்ணம்

V. பாடலின் கருத்துப்பொருள் பற்றிய வண்ணம்:

1. அகப்பாட்டு வண்ணம்
2. புறப்பாட்டு வண்ணம்
3. எண்ணு வண்ணம்

இக்கட்டுரை இவ்வாறு வகுத்துக்காட்டுவதை ஆய்வாளர்கள் இனி, மேலும் மேலும் ஆய்ந்து ஏற்பன கொள்ளலாம். இவ்வாறெல்லாம் வகைப்படுவதால், வண்ணம் எது என்று வரையறுத்து நிறுத்துதற்கு இடம் தரவில்லை; தொல்காப்பியரும் வரையறை கூறவில்லை. **'வண்ணம் தானே நாலைந்து என்ப'** (தொல். செய். 210) என்றார்.

1. பாஅ வண்ணம்

பாஅ வண்ணம் சொற்சீர்த்து ஆகி
நூற்பால் பயிலும் நோக்கிற்று என்ப (செய். 212)

பாடலில் சொல்லே சீராக வந்து நின்று, பரந்த ஓசைப்பட்டு நிற்கும். 'பா' எனில் பரந்த ஓசை; பரந்த ஓசைப்பாடல் ஆதலால் 'பாஅ' பாடல், என்றார். நான்கு சீர்கள் ஓரடிக்கு வரப் பெறும் பாடலில் தனிச்சீராக நிற்றலால், தாளம் சரியாக அமையாது. எனவே பாடலடியை நிரப்பிக் கொள்ளல் வேண்டும்.

"தனிச்சீர், விட்டிசை, சொற்சீர்" என்பன வேறு வேறான பொருள்படுவன: வெண்பாவில் முச்சீர் அடுத்து, இரண்டாம் அடியின் இறுதியில் வருவது தனிச்சீர்; கலிப்பா போன்றவற்றில் முதலில் நிற்பது சொற்சீர். விட்டிசை என்பது விடுபட்டு ஒலிக்கும் ஓசையுடையது.
எ-டு: '/அ அவனும்/ இ இவனும்/உ உவனும்/......'

நந்தவ / னத்திலோர் / ஆண்டி / ...அவன்
நாலாறு / மாதமாய்க் / குயவனை / வேண்டி

- இங்கு '.....அவன்' என்றது விட்டிசை. இதில் ஓசை விடுபட்டு மீண்டும் சொல்லானது எழும்.

எ-டு: கணவனை இழந்தாள் கடையகத் தாளென்று
அறிவிப் பாயே! அறிவிப் பாயே !!

எள (இது தனிச் சொல்)
இது வெண்பாவின் இரண்டாம் அடியின் ஈற்றில் வருவதுண்டு.

பெண் அணங்கே! (இது சொற்சீரடி)
கள்வனைக் கோறல் கடுங்கோ லன்று
வெள்வேல் கொற்றம் காண் (சிலப். 20-63-64)

குறிப்பு: இந்தச் சொற்சீரடிகளைத் தாளத்துள் அமைத்து ஓசை கெடாமல் பாடுதல் வேண்டும். இது யாப்பு பற்றிய வண்ணம். 'சொற்சீர் வண்ணம்' என்று பெயரிடாமல் 'பாஅ' வண்ணம் என்று பெயரிட்டமைக்கு ஏற்பப் பொருள் இங்குப் புதிதாய் விளக்கப்பட்டது. சொல் சீர்த்தல் என்பது சொல் தாள அளவுக்குட்பட்டு அமைதல். 'பா அ வண்ணம்' என்றதில் 'அ' - சாரியை (Euphonic augment) 'யாத்த சீரே அடியாப்பு எனா' (தொல்.பொ.324). சொல் சீர்த்து இறுதல் (தொல்.பொ.324. Lexicon).

2. தாஅ வண்ணம்

தாஅ வண்ணம்
இடையிட்டு வந்த எதுகைத்து ஆகும் (செய். 213)

இடையிட்ட எதுகையானது பாடலில் ஓரடி விடுத்து அடுத்த அடியில் எதுகையாவது; அதாவது முதலடியும் மூன்றாம் அடியும் எதுகையாக அமைவது என்று உரை ஆசிரியர்கள் விளக்கியுள்ளனர். கீர்த்தனையில் இவ்வாறு அடியிடையிட்டு அமைவதுண்டு. ஆனால் தொல்காப்பியர், அடியிடையிட்டு வரும் எதுகை என்று குறிப்பிடவில்லை. இந்தச் சூத்திரம் சீர் இடையிட்டு வந்த எதுகைகளையும் கொள்ள இடம் தருவது. ஓசைச் சிறப்பு பற்றிய கருத்துக்களை ஊட்டுவதாகும். நாற்சீருள் இடையிட்டு வரும் எதுகைகளைக் குறியீட்டால் விளக்குவோம்:

1 x 3 x = பொழிப்பு எதுகை
1 x 3 4 = மேற்கதுவாய் எதுகை
1 2 x 4 = கீழ்க்கதுவாய் எதுகை

இவை மூன்றும் சீர் இடையிட்டு வருவன. நான்கு சீருள் இடையிட்டு வருவன. இவ்வாறு இடையீடுபடுவது ஓசையினிமையூட்டுவன, இவை தாண்டிஓடுவதால் இவற்றைத் 'தாஅ' வண்ணம் என்ற பெயரால் குறிப்பிட்டார். இவை எதுகையின் வகை பற்றிய வண்ணம். [ஒப்பு நோக்கு: தாஅ = தாவு; தா=பாய்கை; கரும் கண் + தா + கலை = கருங்கட்டாக்கலை. . . (கலை =மான்) (தொல். சொல். 344 பேரா. உரை)] தாவு=தாண்டு; தாண்டுதலால் வரும் துள்ளல் ஓசையானது தாஅ வண்ணத்தால் கிடைக்கும். ஓரடியுள் வைக்கும் எதுகை வகைகளைத்

தொல்காப்பியர் இந்திய மொழிகட்கு அமைத்துக்காட்டி இன்பச் சுவையூட்டினார்.

வடமொழியில் எதுகை பற்றிய கருத்துக்கள் சற்றுப் பிந்திய காலத்தில் தோன்றின. எதுகையை வடமொழியில் 'பிராசம்' என்றனர். வழிஎதுகையை 'அனுப்பிராசம்' என்றனர் (இலக். விளக். 748.உரை). கீர்த்தனைப் பனுவலில் (கிருதியில்) மோனையிலும் இன்பமூட்டுவது எதுகையே. எனவே 'தாஅ வண்ணம்' என இரண்டாவதாகக் கூறிச் சிறப்பு நல்கினார் தொல்காப்பியர்.

மோனையினையும் எதுகையினையும் ஏழுவகையாகப் பிரித்தல் வேண்டும். இவற்றைச் சுருக்கமாகச் சீரின் எண்ணிக்கை வழிக்குறியீடாகச் சுட்டுவோம்

12 x x = இணை
1 x 3 x = பொழிப்பு
(1 x x 4 = ஒரூஉ) (இதனைத் தனிவகை ஆக்கினார்)
1 2 3 x = கூழை
1 x 3 4 = மேற்கதுவாய்
1 2 x 4 = கீழ்க்கதுவாய்
1 2 3 4 = முற்று

இந்த ஏழொடு பிற வகைகளும் உண்டு x 2 3 4 = முதலில் x 3 x 4 = ஈற்றுவழிப்பொழிப்பு. இவை எல்லாம் நாற்சீர்களுள் தோன்றுவனவே. இவற்றின் வழியே முச்சீர் வழியிலும் 5, 6, 7 சீர்களின் வழியிலும் மோனைகளும் எதுகைகளும் அமைந்து நடைபோடும். தொல்காப்பியரின் நுண்மாண் நுழைபுலப்பகுப்பு முறையைச் சற்றுச் சிந்தித்து அறிந்து இன்புறுக. இரண்டு எதுகைகளையும், மூன்று எதுகைகளையும் ஊடே இடம் விட்டு அமைத்தால் கழிநெடிலடிகளில் அனைத்து வகை எதுகைகளும் வந்துவிடும். இது கருதியே 'இடையீட்டு எதுகை' என்றார் ஓசைகளின் ஆழநெடுங்கடல் தொல்காப்பியர்; தொன்மைதொட்டு நன்மை பொழிந்து வரும் தொல்காப்பியத்தைத் தொட்டனைத் தூறும் எதுகை இன்பம்.

முதலாம் எழுத்தே அளவொத்து நிற்க, இரண்டு முதலியன ஒலியில் ஒன்றுதல் எதுகையாகும்.

3. வல்லிசை வண்ணம்

வல்லிசை வண்ணம் வல்லெழுத்து மிகுமே

க்,ச்,ட்,த்,ப்,ற் என்பன வல்லெழுத்து; இவை ஆறு; இவற்றுள் 'ட்,ற்' இரண்டும் மொழிக்கு முதலில் வரா. தத்தித்தன என்பது போன்று தகர ஓசை வலித்தலுற்று வரும். இது போன்று 'கக்கிக்கன - பப்பிப்பன'

போன்று, ககர ஓசை பகர ஓசைகளும், டட்டிட்டட, ற்றறிற்றிற போன்று 'டகர றகற' ஓசைகளும் வலிபெற்று வரும். இனி பக்கு, பத்து, பற்று என்பன போன்று வேறு வல்லோசைகள் எதுகையாகி மூன்றோடு மூன்று இணைந்து ஒன்றித்து இன்பமூட்டும்; இந்த ஆறு ஓசைகளுள் ட் ற் மிக்க வெடிப்பொலிப்பன. இங்குக் காட்டிய நெறியிலே, மெல்லிசை வண்ணங்கட்கும் ஏற்பச் சிந்தித்து ஏற்பன கொள்க. 'முத்தைத்தரு பத்தித்திருநகை யத்திக்கிறை சத்திச் சரவண' - இவை வல்லிசை வண்ணமாய் வந்துள்ள திருப்புகழ் பாடலடி. 'தீராத விளையாட்டுப் பிள்ளை' எனும் கீர்த்தனையில் 'இவன் எச்சிற் படுத்திக் கடித்துக் கொடுப்பான்' என்ற இது கீர்த்தனையில் வந்துள்ள வல்லிசை வண்ணம். கரடிகள் பல்லைக் 'கிடகிட' என்று கடிப்பதை அடியார்க்கு நல்லார் விளக்குவது சிரிப்பூட்டுவது 'உற்டட் டடட்டெனப் பற்பறை கொட்ட' (சிலப்.13: 30-32 உரை) என்றார்.

'புற்றரவு பற்றியதை நெற்றியது மற்றொரு கண்' - இந்தத் தேவார அடியானது வல்லிசை வண்ணம் (தேவா. சம்.3:68:2). திருப்புகழில் வல்லிசை வண்ணமாகப் பல பாடல்கள் உள்ளன.

4. மெல்லிசை வண்ணம்

மெல்லிசை வண்ணம் மெல்லெழுத்து மிகுமே (செய். 215)

'ங்ஞ்ண்ந்ம்ன்' -இவை ஆறும் மெல்லின எழுத்துக்கள். இவை மூக்கொலி கலந்து ஒலிப்பன. எ-டு: 'கன்னி மஞ்ஞையைக் கானலில் யான் கண்டேன்'. 'மெல்லிசை வண்ணம்' என்பது செய்யுள் மொழியால் இன்னோசை ததும்ப வருவது. எ-டு: இன்னமுதன்னது கன்னியின் கன்னம்-இன்னமு முவமை என்னதான் உளது. மெல்லிசை வண்ணம் கீர்த்தனைகளில் இழுமென் மொழியால் எண்ணெய் ஆறு என இயைந்து ஓடுவது.

5. இயைபு வண்ணம்

இயைபு வண்ணம் இடைஎழுத்து மிகுமே (செய். 216)

இடை எழுத்துகள் 'ய்,ர்,ல்,வ்,ழ்,ள்' இவற்றுள் 'ல்,ள்,ழ்' மூன்றும் மிகச் சிறிது ஒத்து ஒலிப்பன. இந்த நூற்பாவில் இடைபு வண்ணம் என்றிருத்தல் வேண்டும் என்ற கருத்து உரைத்துள்ளார் அடிகளாசிரியர். வலி, மெலி, போல் இடை எழுத்துக்கள் ஆறும் நெருங்கி ஒத்து இசைவனவாய் வாரா. வல்லிசை, மெல்லிசை என்று குறிப்பிட்டது போன்று இடை 'இசை' என்று குறிப்பிடவில்லை தொல்காப்பியர். ஏனெனில் இவை இசையா; பொருந்தா.

எ-டு: இருகரை புரள வெள்ளம் எழவே
ஒருவரும் வரவே இயலவே இல்லை

இலக்கண நூல்களில் மரபாகக் கூறிய எடுத்துக்காட்டே கூறிவரும் மரபு ஆக்கப் பணியாகாது. கட்டுரையாளர் தமது மேற்கோள் தரலாம்; புதுவது புனையலாம்.

6. அளபெடை வண்ணம் (செய். 217)

அளபெடை வண்ணம் அளபெடை பயிலும் (செய். 217)

தூரத்தில் இருப்பவருக்குச் செய்தி அறிவிக்க எழுந்ததே அளபெடை; இது வரையறைப்பட்டுச் செய்யுளில் இடம் பெற்றது. ஒற்று அளபெடுப்பது ஒற்றளபெடை: ம்,ன்,ய்,ல்,ண்,ந்- இவ்வொற்றுக்கள் இன்னோசைதந்து அளபெடுக்கும். உயிர் எழுத்து எல்லாம் அளபெடுக்கும் ('ஔ' நீங்க).

எ-டு: பரா அபரா - பரமேசுவரா (பாபநாசம் சிவனார் பாடல்)

இது தாள அளவுக்கும் வேக அளவுக்கும் ஏற்றவாறு பல்கி ஒலித்து அளவு பெறும்: எ-டு: கண்ண்டு மனம்ம் மகிழ்ந்தேன். இங்கு மெய் அளபெடுத்தது; இசையியலில் மகர ஒற்றும், யகர ஒற்றும், லகர ஒற்றும் மிக்க இனிமை பயப்பன. 'ர்' அளபெடுத்தால், சிரிப்பு வரும்.

7. நெடுஞ்சீர் வண்ணம்

நெடுஞ்சீர் வண்ணம் நெட்டெழுத்துப் பயிலும் (செய். 218)

ஆ,ஈ,ஊ,ஏ,ஐ,ஓ,ஔ என்னும் ஏழிசை வழியாக நெடில் எழுத்துக்கள் இசையில் நீளமாகுவன. நெடில் ஓசை இனிமைக்குத் தோன்றியது. அது முந்தைக்காலத்தில் அளவு இறந்து ஒலித்தது; பின்னர்ப் பாடலில் அளவு குறிக்க வேண்டியதாயிற்று. கை நொடிப் பொழுது ஒன்று-ஒரு குறிலின் அளவு என்றும், கை நொடிப் பொழுது இரண்டு -ஒரு நெடில் அளவு என்றும் விழுக்காட்டு அளவு அமைந்து, அதன் வழி, தாள அளவு தோன்றியது. 'ஈரளபு இசைக்கும் நெட்டெழுத் தென்ப' (தொல். நூன்மரபு) நெடிலை ஒலிப்பது 'பாரணை ஆளத்தி' (ஆலாபனை) என்று கூறப்பட்டது (உ.வே.சா. சிலப். பக்.104) குறிலை ஒலிப்பது அச்சு ஆளத்தி என்று கூறப்பட்டது (மேலது).

'பாயம் பாடுதல்' என்ற ஒரு பாடும் முறை பழங்காலத்தில் இருந்தது. இது விளக்கம் பெறாமல் கிடக்கின்றது. 'பாயம் பாடுதல்' என்பது காமம் நிறை கருத்துக்களை நீண்ட ஒலியால் தூரத்திலிருப்பவருக்குப் பாடுதல். எதிர் ஒலிக்கும் மலைச்சாரலில் நின்று கொண்டு, நீண்ட ஒலியால் பாடும் போது இவ்வொலியானது எதிர் ஒலிக்கும். இதுவே 'பாயம் பாடுதல்', புணர்ச்சி விருப்பால் விலங்குகள் நெடுந்தொலை ஓடிவிடும்- இது **'பாயம் போதல்'** எனப்படும். 'பாயம் போதல்' - (பெரும்பாண். 342). புணர்ச்சியைக் கருதுங்கருத்தால் போதல்; 'பாய்'

நெடுமை சுட்டியது. பாயம்=புணர்ச்சி விருப்பு அறிவிக்கும் நீள்ஒலி. "நளிபடு சிலம்பில்"-நன்கு எதிர் ஒலிக்கும் வளைவுற்ற மலைச்சாரலில் **'பாயம் பாடி'** = நீண்ட ஒலிப்பில் புணர்ச்சி விருப்பில் பாடி; புணர்ச்சி விருப்பில் மயில்கள், குயில்கள், மாஞ்சோலையில் நீள ஒலித்து அகவிப்பாடும். இதனை மதுரை இறையியல் கல்லூரிப் பெரும் மாஞ்சோலையில் வைகறையில் பன்னெடும் நாட்கள் கேட்கலாம். "வயிர் மருள் இன்னிசை கலிமயில் அகவும்" (நெடுநல்.97-9) வயிர் என்ற நெடுங்கொம்பு போல அகவும் என்ற கருத்துக்களைப் பாயம் பாடுதல் விளக்குவன.

கீர்த்தனையில் நெடிலோசை பயின்றது

வாராயோ தாயே - பாதம்
தாராயோ நீயே - கண்
பாராயோ தாயே - தயை
கூராயோ நீயே

என்னும் பாடலில் நீள்ஒலிகள் ஓடுகின்றன.

யாதானும் நாடாமால் ஊராமால் என்னொருவன்
சாந்துணையும் கல்லாத வாறு. (குறள்)

நாராய்! நாராய்! செங்கால் நாராய்!! என்ற புகழ் பெற்ற பறவைவிடு தூதுப்பாடலில் நீள்ஒலியாம் இன்னிசை கேட்டுக் கேட்டு மகிழத்தக்கது.

8. குறுஞ்சீர் வண்ணம்

குறுஞ்சீர் வண்ணம் குற்றெழுத்துப் பயிலும் (செய். 219)

'இடரினும் தளரினும் எனதுறு நோய்
தொடரி னும் உனகழல் தொழுதெழு வேன்
கடல்தனில் அமுதொடு கலந்த நஞ்சை
மிடறினில் அடக்கிய வேதிய னே' (தேவா.சம்.3:4:1)

மேற்கண்டவாறு குற்றெழுத்துப் பயின்றுவரும் சீர்களே குற்றெழுத்து வண்ணம்.

'பொழிறரு நறுமலரே புதுமணம் விரிமணலே
பழுதறு திருமொழியே பணை இள வனமுலையே'
(சிலப்.7:14)

இதுபோன்ற முரிவரிகள் குறிலால் வருவன. இவை தாளக் கட்டுகட்கு ஏற்றவை. சம்பந்தரின் முரிவரி தாளத்திற்கு அமைக்கப்பட்டது. யாழ் முரி என்பது ஒரு இராகம் அன்று.

9. சித்திர வண்ணம்

சித்திர வண்ணம்
நெடியவும் குறியவும் நேர்ந்துடன் வருமே (செய். 220)

சித்திர வண்ணம் என்பது நெட்டெழுத்துக்களும் குற்றெழுத்துக்களும் சேர்ந்து (உடன்) வருவது ஆகும். எ-டு: பாடு (நெடில் குறில்) இவற்றிற்குக் குறியீடு: (நெடில் '—' ; குறில் '.') பாடு = - . படா =. — பலரே = . . — குடுகுடுபாடு = ... -.ஆடு = —. எனவே சித்திர வண்ணம் குறில் நெடில் சேர்ந்தும் (.-), அல்லது நெடில் குறில் (-.), சேர்ந்தும் ஒற்றடுத்தும் வரும். 'நெடிய', 'குறிய' என்ற சொற்கள் பன்மை சுட்டின; எனவே . . .-. -/. . . . -/. .—/. . - -. ./ இத்தகு வடிவுகளில் எல்லாம் சித்திர வண்ணம் அமையும். எனவே நெடில், குறில் இரண்டும் பலவகைகளில் அமையும்.

ஓரூர் வாழினும் = — — — . –
சேர வாரார = — . — — (குறுந். 231)

பாதி மதிநதி = — . . . . .
போது மணிசடை = — . . . . . (திருப்புகழ்)
அடிகளாசிரியரின் சொல் விளக்கம்: இது நெடிலும் குறிலுமாகிய சில திற எழுத்துக்களால் அமைந்த வண்ணம் ஆதலின், சில திற வண்ணம் என்னும் தொடர் மொழி; சில் திறவண்ணம் > சிற்றிற வண்ணம் > சித்திர வண்ணம் என்றாயிற்று என்று அடிகளாசிரியர் விளக்கியுள்ளார் (தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம், செய்யுளியல் தஞ்சை 1985, பக்.398).

இக்கட்டுரை ஆசிரியர் கருத்து

அடிகளாசிரியர் வல்லின றகரம் இட்டுத் 'திறம்' எனக்கொண்டு, இதனையே 'திரம்' ஆக்கியுள்ளார். ஆனால் சில்+திரம் = சிற்றிரம் = சித்திரம் என ஆக்கிக் கொள்ளல் இயல்பானது. திரம் = திரண்டது. குறில் நெடில் எழுத்துக்களால் வடிவமாய்த் திரண்ட வண்ணம் எனப் பொருள் கொள்ளலாம். நல்திரம் நற்றிரம்= நன்கு திரண்டது. பல குறில், பல நெடில் பலவாறு உடன் இணைக்கப் பலவாறு வடிவங்கள் ஆகுவன. இவ்வமைப்புகளே சந்தப்பாடல்களுக்கு மூலம்.

10. நலிபு வண்ணம்

நலிபு வண்ணம் ஆய்தம் பயிலும் (செய். 221)

எ-டு: அஃகாமை செல்வத்துக் கியாதெனில் வெஃகாமை
வேண்டும் பிறன்கைப் பொருள் (குறள் 178).

'நலிவு' என்றது ஆய்தம். இஃது அடிவயிற்றொலியுடையது. ஆய்த வண்ணம் என்ற பெயரும் தக்கதே.

11. அகப்பாட்டு வண்ணம்

அகப்பாட்டு வண்ணம்
முடியாத் தன்மையின் முடிந்ததன் மேற்றே (செய். 222)

அகப்பொருள் பற்றிய பாடல்களில் உள்ளுறை, இறைச்சி முதலிய பொருள்கள் பாட்டுக்குப் புறத்தே பெறப்படுவதால் முடிந்தது போல் தோன்றினும் மேலும் பொருள் வளர்கிறது. இது பொருள் பற்றிய வண்ணம்; பொருள் மறைந்து பொதிந்து மேலும் சிறந்து வளர்கிறது. எ-டு:

இன்று வாராராயினும் - நாளை வருவர்

இத் தொடரில் முதற்பகுதியில் பொருள் முடியாமை; இரண்டாம் பகுதியில் முடிந்துள்ளது பொருள்.

12. புறப்பாட்டு வண்ணம்

புறப்பாட்டு வண்ணம்
முடிந்தது போன்று முடியாத தாகும் (செய். 223)

நல்காது விடுவை யாயின் வைகலும்
படர்மலி யுள்ளமொடு மடன்மா ஏறி
உறுதுயர் உலகுடன் அறிய
சிறுகுடிப் பாக்கத்துப் பெரும்பழி தருமே

11,12 ஆகிய இரண்டு வண்ணமும் இன்னும் நன்கு தெளிவுபடவில்லை. அகப்பொருள் பாடல்களில் உள்ளுறையும் இறைச்சியும், பிற பொருள்களும் முடிந்தன; இவற்றின் மேல் பொருள் புறத்தனவாம். புறச் செயல்களாகிய போர் பற்றிய செய்திகள் முடிந்தன; ஆயினும் மீண்டும் போர் மூளும். இவ்வாறு எண்ணத் தோன்றுகின்றன. இக்கருத்துகளுள் ஏற்பன கொள்ளுக; பிற தள்ளுக. அகப்பாட்டு வண்ணம் புறப்பாட்டுவண்ணம் இரண்டிற்கும் பழம் எடுத்துக்காட்டுச் செய்யுட்கள் அகத்திணை பற்றியனவாகவே உள்ளன; இவை கருதுதற்குரியன. "உடனுறை உவமம், சுட்டு, நகை, சிறப்பு என கெடலரும் மரபின் உள்ளுறை ஐந்தே" (தொல். பொருளியல் 46) என்னும் வகையில் பொருள் மேலும் வளரலாம். இவ்விருவண்ணங்கள் அகத்திணை பற்றியன ஆனால் புறத்திணைகட்கும் உரியன என விளக்கலாம்.

13. ஒழுகு வண்ணம்

ஒழுகு வண்ணம் கிசையின் ஒழுகுமே (செய். 224)

ஒழுகிசை என்பது ஆற்றொழுக்குப் போல இழுமென் மொழியால் ஓடுவது. 'ஒழுகுதல் நேரே செல்லல்' என்பர் சுன்னாகம்

திரு அ. குமாரசாமிப் புலவர். 'இழுமென் மொழியால் விழுமியது நுவலினும்' இந்தத் தொல்காப்பிய வரியே ஒழுகு வண்ணத்திற்கு நல்ல எடுத்துக்காட்டாகும் (தொல்.செய்.230).

14. ஒரூஉ வண்ணம்

ஒரூஉ வண்ணம் ஒரீஇத் தொடுக்கும் (செய். 225)

ஒரூஉ வண்ணம் என்பது 'செந்தொடை' ஆகும்

இது ஒன்றாத தொடையாய்க் கிடப்பது;
அஃதியாதோ எனின் செந்தொடை
(யா.வி.கழக.பக்.407)

தொடி நெகிழ்ந்தனவே கண்பசந் தனவே
யான் சென்றுரைப்பின் மாண்பின்று எவனோ
(யா.வி.கழக.பக்.205,407)

(ஒரீஇ- நீக்கி; ஒரூஉ - நீக்கிய = ஒரீஇய)

எல்லாத் தொடையும் நீக்கிச் (ஒரீஇ)
செந்தொடையால் தொடுப்பது ஒரூஉ வண்ணம்.
(யா.வி.கழகம்)

மேலும் ஓர் எ-டு:

✓ ✓ × ×
சிறியகள் பெறினே எமக்கீயும் மன்னே (புறநா. 235)

× ✓ ✓ ×
கானமுயல் எய்த அம்பினில் யானை
✓ ✓ ✓
பிழைத்தவேல் ஏந்தல் இனிது (குறள்)

இக்குறள் செந்தொடைக்கு எடுத்துக்காட்டு. செந்தொடை என்பது சீர்களின் உள்ளே அதாவது சீர்களின் இடையே அகப்பட்டுக் கிடக்கும் ஒருவகை மோனையோ எதுகையோ யாகும். கூர்ந்து நோக்கி அறிக. பிழைத்தவேல் ஏந்தல் இனிது என்ற தொடருள்

✓ ✓ ✓ ✓
வேல் - எய்த - ஏந்தல் - இனிது
என்பன மோனை கொண்டன.

× ✓ ✓ × ✓ ×
யானே யீண்டை யேனே யென்னவனே (குறுந். 97)

இங்குக் குறியிட்ட ஓசைகள் சேர்ந்து ஒவ்விய செவ்விய ஓசை தந்து ஓங்குகின்றன. செந்தொடையின் ஓசைகளை வகைப்படுத்த முடியாது.

கூறிய மோனை வகைகளினின்றும் நீங்கியவை- செந்-தொடையமைப்புகள்.

கட்டுரை ஆசிரியர் கருத்து

ஓரீஇய மோனைகளையும் எதுகைகளையும் இவ்வாறு வகைப்-படுத்தலாம் :-

1. முதல் ஓரீஇய வண்ணம் x 234.
2. முதலிரண்டு ஓரீஇய வண்ணம் x x 34.
3. முதல் மூன்று ஓரீஇய வண்ணம் x x x 4.
4. முற்றும் ஓரீஇய வண்ணம் x x x x. இதில் வேறு வகையில் இன்னோசை தரும் அமைப்பு இருக்கும்.

15. எண்ணு வண்ணம்

எண்ணுவண்ணம் எண்ணுப் பயிலும் (செய். 226)

நிலம் நீர் வளி விசும்பு என்ற நான்கின் அளப்பரியையே (பதிற். 14) எண்ணு வண்ணம் என்பது (1) செவ்வெண்ணினாலும் (2) உம்மை எண்ணினாலும் (3) என எண்ணினாலும் பிறவானும் வருவது. எ-டு:

1. நீர் நிலம் கலந்தது உலகம்; 2. நீரும் நிலனும்; 3. நிலம் நீர் என இரண்டும். நாவுக்கரசர் பெருமானாரின் 'ஒன்று கொலாமவர்' (நாவுக். 4:18:1-10) என்னும் பாசுரம் அப்பூதிமைந்தனை உயிர்ப்பித்தது. நாட்டுப்புறப் பாடலில் மூன்று இரண்டு முதலிய எண்ணடியாக அமைந்த பாடல்கள் உண்டு. ஏறுமயில் ஏறிவிளை (திருப்புகழ்) எண்ணுவண்ணமே.

"ஒன்றில் இரண்டாய்ந்து மூன்றடக்கி / நான்கினால் / வென்று களங்கொண்ட வேல்வேந்தே- சென்று / லா ஆழ்கடல் சூழ் வையத்துள் ஐந்தும்வென் றாறகற்றி / ஏழ்கடிந்து இன்புற் றிரு" (பு.பொ. வெண்.225)/ ஒன்றில்=மெய்யறிவால்; இரண்டு=நன்மை, தீமை; மூன்று= பகை, நட்பு நொதுமல்; நான்கு=யானை, குதிரை, தேர், காலாள்; ஐந்து - மெய், வாய், கண், மூக்கு, செவி; ஆறு-படை, குடி, கூழ், அமைச்சு, நட்பு, அரண்; ஏழு- வேட்டம், கடுஞ்சொல், மிகுதண்டம், சூது, பொருள் போராட்டம், கள், காமம்.

16. அகப்பு வண்ணம்

அகப்பு வண்ணம் அறுத்தறுத்து ஒழுகும் (செய். 227)

அகல்+து = அகற்று. அக+ப்+பு =அகப்பு. அகப்பு =பெருக்கி - அகலமாக்கி. அதாவது பாடலில் ஒரு பக்கம் நெடிலாகவும் மற்றொரு பக்கம் குறிலாகவும் பயின்று வந்து ஓசை அறுத்து அறுத்து ஓடுவது. குறியீடு: நெடில்= '-' குறில்= '.'

எ-டு: வா ரா ரா யினும் வூரி னும் அவர்நமக்கு (குறுந்.110) வா ரா ரா இவை நெடில்; பிறகுறில்.· திருஞான சம்பந்தரின் திருத்தாளச்சதி அகைப்பு வண்ணமாகும். அகப்பு > அகைப்பு.

1. பந்தத்தால் வந்தெப்பால் - (6 நெடில்)
   பயின்று நின்றவும் பர - (8 குறில்)

2. பாலே சேர்வாய் ஏனோர் கான் (7 நெடில்) /
   பயில்கண முனிவர்களும் (9 குறில்) (சம். 1: 126.1-10)

இம்முறையிலேயே எழுத்துகள் பாடலின் அனைத்து அடிகளில் நிற்க அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இந்தத் திருத்தாளச் சதி.4+3=7 -என்னும் தாள எண்ணிக்கைகட்கு என அமைக்கப்பட்டது என்பதை 'ஏழே ஏழே நாலே மூன் றியலிசை யிசையியல்பாய்' (1:126:10-6) என்னும் அடிகாட்டுகிறது. பல தாளத்திற்கு இடம் தருவதற்கு ஏற்றவாறு அற்புதமாய் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

17. தூங்கல் வண்ணம்

தூங்கல் வண்ணம் வஞ்சி பயிலும் (செய். 228)

இங்கு வஞ்சி என்பது வஞ்சி யுரிச்சீர் குறித்தது. இரண்டு சீரானும் மூன்று சீரானும் வந்து வஞ்சிப்பது வஞ்சி எனப்படும். ஒரே வகையான சீரான் வரும் வஞ்சியும் உண்டு. துள்ளல் கீசைக்கு முரணானது தூங்கலோசையின் வஞ்சியாகும் (தொல், பொருள்) இதனை விளம்ப காலத்தில் பாடுதல் வேண்டும். வஞ்சியோசை (காரிகை செய்.1) இது பாடுமுறை பற்றிய வண்ணம். தூங்கிசைச் செப்பல் தூங்கிசைத் துள்ளல்- முதலிய பகுப்புகள் நெறியானவை அல்ல; தவறான பகுப்பு.

யானூடத் தானுணர்ந்த யானுணரா விட்டபின்
தானூட யானுணர்த்தத் தர்னுணர்ந்தான் (முத்தொள்.104)

என நின்ற தொடர் நிலைக் கண்ணே அத்தூங்கல் கண்டுகொள்க- இது பேராசிரியர் தரும் விளக்கம். 'எல்லாம் காய் முன் நேர்'.

18. ஏந்தல் வண்ணம்

ஏந்தல் வண்ணம் சொல்லிய சொல்லிற் சொல்லியது சிறக்கும் (செய். 229)

இங்கு 'ஏந்தல்' என்றது- மிகுதல். ஒரு சொல்லே மீண்டும் வரும்; பொருள் சிறக்க வரும்.
"வைகலும் வைகல் வரக்கண்டும் அஃதுணரார்" (நாலடி.)
இதுவே சொற்பின் வருநிலையணி: இது கூடுதல் பொருள் பற்றிய வண்ணம்.

19. உருட்டு வண்ணம்

உருட்டு வண்ணம் அராகம் தொடுக்கும் (செய். 230)

இது பாடுதுறை பற்றியது. தாள வேகக் காலத்தில் இசைப்பது -உருட்டுவது; அராகித்தல் என்பது விரைந்து ஓடுதல். தேவாரத்தில் வரும் திருவிராகம் என்பது பல பண்களைக் (ராகங்களை) குறிக்காது; அவை முதல் நடை, வாரம், கூடை என்னும் மூவகை வேக இயக்கத்தில் கூடை இயக்கத்திற்கு உரியது. உருட்டி இசைப்பதற்குக் குறில்களால் தொடுத்தல் வேண்டும். ஆளத்தி பாடுகையில் குறிலாலிசைப்பதை அச்சாளத்தி என்றார் அடியார்க்கு நல்லார். உருட்டு வண்ணம் தாளத்திற்கு இயங்குவது. 'சீருடன் உருட்டல்' (=தாளத்தில் அமைத்து உருட்டல்) என்றார் இளங்கோவடிகள் (சிலம்பு. 7:(1):13)

துடியொடு சிறுபறை வயிரோடு துவைசெய
வெடிபட வருபவ ரெயினர்க ளரையிருள (சிலப். 12:20)

என்னும் வேட்டுவ வரிகள் எயினர்கள் பூசையின் இசைக்கருவிகளை ஒலிப்பது போன்று ஒலிக்கின்றன.

20. முடுகு வண்ணம்

முடுகு வண்ணம் முடிவறியாமல்
அடியிறந்தோடி அதனோ ரற்றே (செய். 231)

இது உருட்டு வண்ணம் போன்றதே ஆனால் நீளமானது. அடியிறந்தோடல் என்பது நாற்சீரடியினும் மிக்கு வருவது; அது ஐஞ்சீரானும், ஆறு, ஏழு முதலிய சீரானும் தாளம் உற்று வருவது. தஞ்சை வேத நாயக சாத்திரியார் (சரபோசி காலம்) 'வண்ண சமுத்திரம்' என்னும் நூல் இயற்றியுள்ளார். அதில் பல பல பக்கங்கள் முடுகு வண்ணமாக வெளியிட்டுள்ளார். இதற்குப் பெரும் புலமை தேவை.

சந்தம்:- சந்தம் என்னும் சொல் ஓசைகள் சந்தித்து அலைஅலையாய் எழும்பி ஓடுவது. இச்சொல், பத்துப் பாட்டிலும், எட்டுத்தொகையிலும், சிலப்பதிகாரத்திலும், சீவகசிந்தாமணியிலும் இடம் பெறவில்லை. சந்தப் பாடல்களை வரலாற்றில் திருஞான சம்பந்தப்பெருமானாரே முதன்முதலில் அமைத்தருளினார். திருப்புகழ் இயற்றிய அருணகிரியார் சம்பந்தரைத் தன் குருவாக ஏற்றிப் போற்றித்தொழுகின்றார். கம்பர், சந்த இமயத்தில் கொடி ஏற்றியவர்.

சந்த விருத்தம் தம்முள் எழுத்தசை
வந்த ஒலி பற்றி வரும் உளபிறவே (தொன்னூல் 240)

சந்தங்களில் அடிதோறும் சீரளவும் சீரில் எழுத்து ஓசையும் ஒத்து வருவன.

வண்ணம் + சந்தம்

வண்ணமும் சந்தமும் ஒன்றே என்ற கருத்து நிலவி வருகிறது. பாட்டிலும் தொகையிலும் ஓசை பற்றிய 'சந்தம்' என்னும் சொல் இடம் பெறவில்லை. 'சந்தம்' என்பது சிலப்பதிகாரத்திலும் பெருங்கதையிலும், சீவகசிந்தாமணியிலும் இடம் பெறவில்லை. எனவே சந்தவிருத்தங்களை முதன் முதல் தோற்றுவித்தவர் திருஞான சம்பந்தரேயாவர். சந்தம் என்பது முதலடியில் எங்கு எங்கு எவ்வகைச் சீர்களோ பின்னர் வரும் மூன்று அடிகளிலும் அந்தந்த இடத்தில் அவையே வருதல் வேண்டும். சந்த விருத்தங்களை முதன் முதல் தமிழ்நாட்டிற்கு இயற்றிக் காட்டியவர் திருஞான சம்பந்தப் பிள்ளையாரே. இவரைப் பின்பற்றியே அருணகிரி, தாம் தமது திருப்புகழை அமைத்ததாக அவரே ஒரு பாடலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். (திருப்புகழ்) சந்த அமைப்பைத் தொல்காப்பியர் சித்திர வண்ணம், என்பதால் வெளியிட்டுள்ளார். குறில் நெடில் அமைப்பொடு வலி, மெலி, ஓசைகள் சேர்ந்தவையே சந்தவண்ணங்கள். இவற்றைச் சித்திரவண்ணவிருத்தம், சித்திர வண்ணக்கலித்துறை என்றும் குறிப்பிடலாம்.

அவிநயனார் 100 வண்ணம் என வகுத்தது நெறியற்றது. முதுபிடி நடந்தாற்போல எனவும் நாரை நடந்தாற்போல எனவும் பிறவாறும் கூறுவன வெற்றுவமைகளே. இவற்றிற்கு எ-டுகள் இல்லை. வீண் பகட்டும் பொருந்தா விளக்கமுமே.

வண்ணங்கள் நான்கடி விருத்தங்களாகத் தோன்றின. திருப்புகழ் மூன்று கண்டிகைகளும் ஒரு தொங்கலும் சேர்ந்து நான்கடியாயின. இவ்வுருவம் விருத்தத்தின் ஒருவகை வளர்ச்சியே.

இக்கட்டுரை வண்ணத்தின் வரலாறும், வண்ணங்களின் புதுப்பகுப்பு முறையும், புது விளக்கங்களும் கொண்டுள்ளது. ஆய்வோரை மேலும் ஆராய்ந்து செல்லத் தூண்டுவது. இவை முடிந்த முடிவுகள் அல்ல.

சந்தவாய்பாடுகளின் வரலாறு

தமிழில் தானன தனன போன்ற சந்தவாய்பாட்டுச் சொற்கள் எத்தனை? எது மூலச் சொல்? பிறநாடுகளில் சந்த வாய்பாடுகள் உள்ளனவா?

"தென்னா தெனா என்று பாடுவரேல் ஆளத்தி
மன்னாஇச் சொல்லின் வகை" (பஞ்சமரபு)

என்று சங்கக் காலப்புலவர் சேறை அறிவினார் குறிப்பிட்டுள்ளமையால் "தெனா" என்னும் சொல்லே மூலச்சொல். இச்சொல் தென்னாட்டுக் குரியது. இது 2500 ஆண்டுகட்கு முந்தியது. இதன் வகைகளே பிற சொற்கள். இது நாட்டுப்புறப் பாடலில் இடம் பெற்றுப் பின்னர்

இலக்கியத்தில் வந்திருக்கலாம். தெனா என்பதுவும் தென்னா என்பதுவும் மூலச் சொற்கள். “தென்னா” என்பது சுருக்கம் பெற்று “தெனா” ஆகியது. தெனா என்பது தனா, தான, தானா, தானானா என நீட்சிகள் பெற்றது; தாளக் கால அளவும் பெற்றது

1. தன - தனா - தான - தானா - தானானா
2. தன்ன - தத்த - தத்தா - தாத்த - தாத்தா - தாத்தானா
3. தன்ன - தந்த - தந்தா தாந்த - தாந்தா - தாந்தானா
4. தன்ன - தய்ய - தய்யா தய்யயா - .- -..-

தன்ன - தரன்ன .-. தரன்னா - -..- இது தற்கால நுழைப்பு. எனவே தன்ன - தத்த - தந்த - தய்ய என்னும் நால்வகைச் சொற்களே பின்னர் நீண்டு வளர்ந்தன. பாடற் சொல்லின் வலி, மெலி, இடை, ஒற்று என்னும் நான்கு நோக்கிச் சந்த வாய்பாடு கூறுதல் வேண்டும். திருப்புகழுக்கு முதன்முதல் சந்த வாய்பாடு நூலில் வெளியிட்டது யார்? சந்த வாய்பாடுகள் எட்டா? நான்கா? உலகின் பிறநாடுகளில் சந்தவாய்பாடு எப்படி வழக்கில் உள்ளன?

துணை நூல்கள்

1. புலவர் இரா. திருமுருகன், **கம்பன் பாடிய வண்ணங்கள்**, வானதி பதிப்பகம், 1987.

2. டாக்டர் உ.வே. சாமிநாதஜயர், **சிலப்பதிகாரம்**, பதிப்பு, தஞ்சாவூர் - தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், 1985.

3. மயிலை இளமுருகேசனார், **தேவாரம் அடங்கன் முறை**, பாகம் I & II, பதிப்பு, 1953.

4. பதிப்பாசிரியர் திரு. அடிகளாசிரியர், **தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் செய்யுளியல்**, தஞ்சாவூர் - தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், 1985.

5. **தொன்னூல் விளக்கம்** - வீரமாமுனிவர், சைவ சித்தாந்தக் கழகம்

6. இ. சுந்தரமூர்த்தி, **தவத்திரு தண்டபாணி சாமிகள் இயற்றிய வண்ணத் தியல்பு**, பதிப்பும் உரையும், புலமை வெளியீடு, சென்னை, 1987.

7. எஸ். சௌந்திர பாண்டியன், மு. க., **தமிழில் வண்ணப்பாடல்கள்**, ஸ்டார் பிரசுரம், சென்னை, 1988.

இலக்கியப்பாடுபொருள் பற்றித் தொல்காப்பியரின் அணுகுமுறை - புறம்

முனைவர் கு. சுந்தரமூர்த்தி

இலக்கியம் கண்டு இலக்கணம் இயம்பலே மரபாகும்; முறையுமாகும். இம் மரபு நிலை பிழையாது தொல்காப்பியரின் அணுகுமுறையை எண்ண வேண்டும். இதற்குத் தொல்காப்பியரின் காலத்திற்கு முன்னைய இலக்கியங்களை நாம் காணல் வேண்டும். தொல்காப்பியர் காலத்தை அறுதியிடும் அறிஞர்கள் தலைச்சங்க காலத்து இறுதியும், இடைச் சங்க காலத்துத் தொடக்கமுமாய கி.மு. 5320-ஐ ஒட்டிய காலம் என்று கூறுகின்றனர். இந்நிலையில் இக் காலத்திற்கு முன்னதாய தலைச்சங்க காலத்து இலக்கியங்களின் பாடு பொருளே தொல்காப்பியருக்கு அரணாக அமைதல் வேண்டும். எத்துணையோ பரிபாடலும், முது நாரையும், முது குருகும், களரியா விரையும் இக்கால எல்லையில் இருந்தனவென இறையனார் களவியல் உரை குறிக்கின்றது. ஆயினும் அவை எவையும் இற்றைக்குக் கிடைத்தில.

இந்நிலையில் இலக்கியப் பாடு பொருள் பற்றித் தொல் காப்பியரின் அணுகு முறையை எண்ணல் எங்ஙனம் இயலும்? தொல்காப்பியரின் காலத்திற்குப்பின் எழுந்த சங்க இலக்கியத் தொகை நூல்களாக இற்றைக்குக் கிடைத்திருப்பன எட்டுத் தொகையும், பத்துப்பாட்டும், பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களுமாம். இவை, இக்கால எல்லையில் தோன்றியிருப்பினும் அவற்றிற்கு முன்னைய மரபு என்பதொன்று இருந்ததன்றி அவை தோன்றியிரா. எனவே இந் நூல்களின் பாடுபொருள் முறைமை, தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்னும் இருந்ததாகக் கருதலாம். எனவே இவற்றின் துணை கொண்டு தொல்காப்பியரின் அணுகுமுறையை எண்ணலாம். இவ்வகையிலேயே இக்கட்டுரை அமைகின்றது.

(வாழ்வியலைப் பண்டைச் சான்றோர்கள் இருவகையில் வகுத்து எண்ணியுள்ளனர். ஒன்று அகம் எனப்பெறும், மற்றொன்று புறம் எனப்பெறும். அகமாவது ஒத்த அன்பால் ஒருவனும், ஒருத்தியும் கூடுகின்ற காலத்துப் பிறந்த பேரின்பம், அக்கூட்டத்தின் பின்னர் அவ்விருவரும் ஒருவருக்கு ஒருவர் தத்தமக்குத் புலனாக இவ்வாறு இருந்ததெனக் கூறப்படாததாய், யாண்டும் உள்ளத்-துணர்வால் நுகர்ந்து இன்பமுறுவதாம். இவ்வாறன்றி எல்லாராலும் ஒருங்கு துய்த்து உணரப்படுவதும், இவ்வாறு இருந்ததெனப் பிறருக்குக் கூறப்படுவதுமாகிய பொருளைப் புறம் என்பர். இவற்றுள் பின்னையதே ஈண்டு எண்ணற்குரியதாம்.

புறப்பொருளை ஏழு திணைகளாக வகுத்துக்கொண்டு தொல்காப்பியர் ஆராய்ந்துள்ளார். அவை வெட்சி, வஞ்சி, உழிஞை,

தும்பை, வாகை, காஞ்சி, பாடாண் என்பனவாம். இவற்றுள் முன்னைய நான்கும் போர்முறை பற்றியனவாம், வாகை என்பது வெற்றியைப் பொருண்மையாகக் கொண்டது. அது இருவகைத்தாம், ஒன்று அறம்பற்றியது, மற்றொன்று மறம் பற்றியது. நால்வகை இனத்தவரும் இல்லறம் பற்றியோ, அல்லது துறவறம் பற்றியோ வாழுங்கால், அவ்வந்நெறியிலும் வாழ்வாங்கு வாழ்ந்த பெற்றிமையால் பெறத்தக்க பயன்களைப் பெற்று நிற்பர். அவை அவர்கள் பெற்ற அற வெற்றியாகும். இனிப் போர்த் தொழில் முற்றி வெற்றி பெற்றவர்கள் அக்களிப்பில் ஈத்துவக்கும் இன்பத்தைப் பெற்றும், போர்ச்செயல் புரிவோர்களில் சிலர் வஞ்சினம் கூறி அவ்வஞ்சினம் பிழையா பகையில் வெற்றி பெற்றும் புகழ் கொள்வர். ,இவ்வகையான வெற்றி மற வெற்றியாகும். காஞ்சி என்பது, ஆடவரும், பெண்டிரும் தத்தமக்குள் நேர்ந்த பிரிவு கண்டு, அதனால் நிலையாமை உணர்ந்தவராய், அழுதும், அரற்றியும், உயிர் துறந்தும் நிற்பர். இவ்வகையில் உலகில் நிலையுடைய பொருள், நிலையில் பொருள் என்பன எவையெனத் தேறவும், தெளியவும் பெறுவர். நிறைவாக உள்ள பாடாண் என்பது பாடப்படுவோரின் ஒழுகலாறுகளைப் புகழ்ந்தும் வாழ்த்தியும் கூறுவதாகும். இதுவும் இருதிறப்படும். ஒன்று தேவர்க்குரியது. மற்றொன்று மக்கட்குரியது. தேவர்க்குரியது வாழ்த்து வகையில் இறைவன், அவன் அருள் வழி இயங்கும் ஒளிக்கதிர்களான கதிரவன், சந்திரன், மன்னன் ஆகிய உயர்திணையமைப்பில் அமைகின்றது. இவையன்றி மழை, உலகு ஆகிய அஃறிணைப் பொருள்களும் இவ்வாழ்த்தில் அடங்குகின்றன. இவர்களை வாழ்த்துவது இம்மைக்கும், அம்மைக்குமாய பயன்பற்றியாம். இறைவனைக் கடவுட் பெண்டிர் நயப்பனவும் அவரிடத்து மானிடப் பெண்டிர் நயப்பனவும் இவ்வகையில் அடங்கும். இவ்வகையில் எழுந்தனவே இறைவனைப் பற்றிய உலா, பிள்ளைத்தமிழ் பற்றிய இலக்கியங்கள் ஆகும்.

இனி, மக்கட்குரிய பாடாண் திணை என்பது, கொடுப்போர் ஏத்திக்கொடாஅர்ப் பழித்தலும், இயல் மொழி வாழ்த்து, செவியறிவுறூஉ, புறநிலை வாழ்த்து, வாயுறை வாழ்த்து போல்வனவும், இம்மையிலும், அம்மையிலும், பெற்ற பெருவளத்தைப் பெறார்க்கு அறிவுறுத்திப் பிறரும் அவற்றைப் பெறுமாறு செய்விக்கும் ஆற்றுப் படைகளும், அரசருக்குரிய பிறந்த நாள்வயின் பெருமங்கலம், மண்ணுமங்கலம் முதலியனவுமாக அமைந்த பாடுபொருள்களையுடையதாம்.

தொல்காப்பியர் இலக்கியப் பாடுபொருள்களை அணுகியமுறை

'முறை செய்து காப்பாற்றும் மன்னவன் மக்கட்கு இறை என்று வைக்கப்படும்' எனப் போற்றிய காலம் பண்டைக் காலமாகும். அவ்வாறமைந்த அரசர்களும் நாட்டில் பசி, பிணி, பகை ஆகிய மூவகை நலிவுமின்றிக் காத்து வந்தனர். இவ்வகையில் தமிழக வேந்தர்களாக இருந்தவர்கள் சேர, சோழ, பாண்டியர் எனும் மூவரும் ஆவர்.

'வழங்குவது உள் வீழ்ந்தக் கண்ணும் பழங்குடி பண்பில் தலைப்பிரிதல் இன்று', என வரும் குறட்குக் காலம் காலமாகத் தொடர்ந்து ஆண்டு வந்த இம்மூவரையுமே பரிமேலழகர் எடுத்துக் காட்டுகின்றார். இவ்வாறு இவர்களின் தொன்மையும் சால்பும் வழி வழியாகப் போற்றப்பட்டு வந்தமையாலேயே, தொல்காப்பியரும் 'வண் புகழ் மூவர் தண் பொழில் வரைப்பு', என அவர்களை இத்தமிழகத்தோடு தொடர்பு படுத்திப் போற்-றுவாராயினர். இவர்கள் தமக்குள் வேற்றுமை தெரிதற்கெனச் சூடிய பூக்கள் மூன்றாம். அவை பனை, ஆத்தி, வேம்பு என்பன. இவற்றை முறையே சேர, சோழ, பாண்டியர்கள் சூடி வந்தனர்.

"இரும்பனை வெண்தோடு மலைந்தோன் அல்லன்
கருஞ்சினை வேம்பின் தெரியலோன் அல்லன்
நின்ன கண்ணியும் ஆர் மிடைந்தன்றே; [1]

என்னும் புறப்பாட்டு. இம்மரபு நிலையையே

"போந்தை, வேம்பே, ஆர் என வரூஉம்
மாபெரும் தானையர் மலைந்த பூவும்".

என ஆசிரியர் தொல்காப்பியரும் குறிப்பிடுவாராயினர்.

போர்ச்செயல்கள்

அரசர்கள் தத்தம் நாட்டின் வளம் பெருகவும், தம் பகைமை ஒழியவும் இப்போர்ச் செயலை மேற் கொண்டனர், "ஒருவனை ஒருவன் அடுதலும், தொலைதலும் புதுவதன்று இவ்வுலகத்து இயற்கை[2] என வரும் புறப்பாட்டால், இச்செயல், வழிவழியாக நிகழ்ந்தமை தெரியவருகிறது. எனினும் இச்செயல் நாட்டிற்கு அழிவுதருதல் ஒருதலை ஆதலின் இதனை, அறிஞர் பெருமக்கள், பெரிதும் தடுத்தே வந்துள்ளனர். 'நாளும் அறக்கள வேள்வி செய்யாது மறக்கள வேள்வி செய்வோயாயினை'[3], 'இரு விர்வேறல் இயற்கையும் அன்றே ஒருவிர் தோற்பினும் தோற்பதுங் குடியே'[4], என வருவனவற்றான் இவ்வுண்மை விளங்கும். 'இகலுக்கு எதிர் சாய்தல் ஆக்கம்', என்பார் திருவள்ளுவனாரும். 'போர் ஒடுங்கில் புகழ் ஒடுங்கும்', என்பார் கம்பர். வழிவழியாக இங்ஙனம் வற்புறுத்தப் பட்டு வரினும் இப்போர்ச் செயல்கள் ஒழிதலின்றி வளர்ந்தே வந்துள்ளன. ஆதலினாற்றான் தொல்காப்பியர் 'எஞ்சா மண்ணசை வேந்தனை வேந்தன், அஞ்சுதகத் தலைச்சென்று அடல் குறித்தன்றே' என இதற்கு இலக்கணமும் கூறுவாராயினர்.

இவ்வாறு, போர்ச் செயல்கள் தொடர்ந்து நடந்துவரினும் அவற்றின் இடையே அறப் பண்பும் அமைந்திருந்தது. ஓரரசர் மற்றொரு

1. புறம் - 45, 2. புறம்-76, 3. சிலம்பு-வஞ்சி, 4. புறம்-45.

அரசரோடு போர் தொடுக்குங் கால், போர்மேற் கொண்டிருக்கும் வீரர்களுக்குள் ஊறுபாடும், உயிர் இழப்பும் நேருமே அன்றி, அந்நாட்டிலுள்ள பிற மக்கட்கோ, அன்றி விலங்குகளுக்கோ ஊறு நேரா. காரணம் போர் தொடங்குதற்கு முன்,

"ஆவும், ஆன் இயற் பார்ப்பன மாக்களும்
பெண்டிரும், பிணியுடை யீரும், பேணித்
தென்புல வாழ்நர்க்கு அருங்கடன் இறுக்கும்
பொன்போல் புதல்வர்ப் பெறா தீரும்
எம் அம்பு கடி விடுதும், நும் அரண் சேர்மின்"

என முன்னறிவிப்புச் செய்தே போர் தொடங்கினர். இவர்களுள் ஆனினம் முன்னறிவிப்பைக் கேட்டு விலகும் திறனும், உரிமையும் உடையன அல்லவாதலின், அவற்றைக்களவில் கொண்டு வந்து காக்கவும் செய்தனர். போரின் தொடக்கமே இவ்வாறு தொடங்குதலின் இவ்வறப்பண்பை "வேந்து விடு முனைஞர் வேற்றுப் புலக்களவின் ஆதந்தோம்பல்மே வற்றாகும்" எனத் தொல்காப்பியரும் கூறுவார் ஆயினர். இவ்வாறு ஆனிரை கவரவும், அவற்றை மீட்கவும் நேர்ந்த போர்நிலையே வெட்சியும், கரந்தையுமாகப் பேசப்பட்டன.

"நாகு முலை அன்ன நறும் பூங்கரந்தை
விரகறியாளர் மரபின் சூட்ட
நிரை இவண் தந்து" [1]

என வரும் புறப்பாட்டால் இப்பெயர்கள் தாமும் அவ்வப் பொழுதும் சூடும் மலர்களால் பெயர் பெற்றன என அறிகிறோம்.

பூவை நிலை

இவ்வாறு, போர் புரியுங்கால் வீரச் செயலில் மீதூர்ந்து நிற்கும் அரசனை மாயோன் முதலிய கடவுளர்களோடு ஒப்பிட்டும் பாராட்டுவர். இதனை

"ஞாலம் காக்கும் கால முன்பில்
தோலா நல்லிசை நால்வருள்ளும்
கூற்றொத்தீயே மாற்றரும் சீற்றம்
வலியொத்தீயே வாலியோனைப்
புகழொத்தீயே இகழுநர் அடுநனை
முருகொத்தீயே முன்னியது முடித்தலின்"[2]

---

1. புறம் - 261, 2. புறம் - 56.

என வரும் புறப்பாட்டு விளக்கும். இவ்வடிப்படையிலேயே, 'மாயோன் மேய மன் பெருஞ் சிறப்பில் தாவா விழுப்புகழ்ப் பூவை நிலையும்' என ஆசிரியர் தொல்காப்பியனாரும் கூறுவாராயினர்.

வஞ்சி

ஓரரசன் பிறநாட்டு அரசனின் மண்ணைக் கவர நினைந்து போர் தொடுக்குங்கால், வஞ்சி சூடிப் போர் செய்வன்; எதிர்ப்பவன் காஞ்சி சூடித்தடுப்பன். இப்போர் தொடங்கு முன், வீரர்க்கு அரசன் பெருஞ்சோறு கொடுத்தும், சிறந்த பாராட்டுக்கள் வழங்கியும் மகிழ்விப்பன். இதனைப்

"பெருஞ்சோறு உகுத்தற்கு எறியும்
கடுஞ்சின வேந்தே நின் தழங்கு குரன் முரசே"[1]

". . . . . .போர்க்கெல்லாம்
தானாதியாகிய தார்வேந்தன் மோதிரஞ்சேர்
ஏனாதிப் பட்டத்து இவன்"[2]

என வரும் பாடல்கள் குறித்துக் காட்டுகின்றன.

இம்மரபு நிலையைப் "பிண்டம் மேய பெருஞ்சோற்று நிலையும்" "மாராயம் பெற்ற நெடு மொழியானும்"[3] என வரும் துறைகளால் தொல்காப்பியர் ஏற்றுப் போற்றியுள்ளார்.

தழிஞ்சி

போரில் வென்றும், தோற்றும் மீண்ட வேந்தர், தம் படையாளர் முன்பு போர் செய்துழிக் கணையும் வேலும் முதலிய படைகளைத் தம்மிடத்தே தடுத்துக் கொண்டு அழிந்தவர்களைத் தாம் சென்றும் பொருள் கொடுத்தும் வினாவியும் தழுவிக் கொள்வர். அரசர்களின் இத்தகைய செயற்பாட்டால் நாட்டிற்காக உழைத்த போர் மறவர்களின் உடலும், உள்ளமும் தளிர்ப்பதோடு, அவர்கள்மேலும் தம் நாட்டிற்குத் தம் ஆற்றலைக் கொடுத்துதவவும் முற்படுவர். இம்மரபு நிலை இருந்தமை,

"வேம்புதலை யாத்த நோன் காழ் எஃகமொடு
முன்னோன் முறைமுறை காட்டப் பின்னர்
மணிபுறத்திட்ட மாத்தாட் பிடியொடு
பருமம் களையாப் பாய்பரிக் கலிமா
இருஞ்சேற்றுத் தெருவின் எறிதுளி விதிர்ப்பப்
புடைவீழ் அந்துகில் இடவயிற்றழீஇ

1. பதிற்று-30, 2. தொல்-புறம்-மேற்கோள், 3. தொல்-புறம்-8.

வாள் தோள் கோத்த வன் கட்காளை
சுவன் மிசை அசைத்த கையன் முகனமர்ந்து
நூல் கால் யாத்த மாலை வெண்குடை
தவ்வென் றசைஇத் தாதுளி மறைப்ப
நள்ளென் யாமத்தும் பள்ளி கொள்ளான்
சிலரொடு திரிதரும் வேந்தன்
பலரொடு முரணிய பாசறைத் தொழிலே"[1]

என வரும் நக்கீரர் கூற்றால் விளங்கும். இவ்வாறு வரும் பாடு பொருண்மையை ஏற்றே 'அழிபடை தட்டோர் தழிஞ்சி'[2] எனும் அரிய துறையைத் தொல்காப்பியர் வகுக்கலாயினர்.

அரணம் முற்றலும் கோடலும்

மதிலின் மேற் செல்லும் வேந்தர், அதனை வளைத்தலும், அம் மதிலகத்திருக்கும் வேந்தன் அதனைக் காத்தலும் உழிஞை எனப்படும்.

"ஆங்கினி திருத்த வேந்தனோடு, ஈங்கு, நின்
சிலைத்தார் முரசம் கறங்க,
மலைத்தனை என்பது நாணுத் தகவு உடைத்தே"[3]

"அறவை யாயின் நின தெனத் திறத்தல்
மறவை யாயிற் போரொடு திறத்தல்
அறவை யு மறவை யு மல்லை யாகத்
திறவா தடைத்த திண்ணிலைக் கதவின்
நீண் மதி லொருசிறை யொடுங்குதல்
நாணுத் தக வுடைத்திது காணுங் காலே"[4]

என்றெல்லாம் இப்போர் நிலையைப் புலவர் பெருமக்கள் எடுத்துக் காட்டுவர். இதனை மரபு நிலை திரியா மாட்சிமையோடு,

"முழுமுதல் அரணம் முற்றலும் கோடலும்
அனை நெறி மரபிற் றாகும் என்ப"[5]

என வரும் தொல்காப்பிய நூற்பா விளக்குகின்றது.

அகத்தோன் செல்வம்

இவ்வாறு முற்றுகை இடும் பொழுது மதிலகத்திருக்கும் அரசன் அம்மதில் வளத்தைக் கூறி, அதனை அழிக்க ஒண்ணாது என்று கூறலும் உண்டு.

---

1. நெடுநல்-176, 2. தொல்-புறம்-8, 3. புறம்-36, 4. புறம்-44, 5. தொல்-புறம்-10.

"அளிதோ தானே, பாரியது பறம்பே
நளிகொள் முரசின் மூவிரும் முற்றினும்,
உழவர் உழாதன நான்கு பயன் உடைத்தே
ஒன்றே, சிறியிலை வெதிரின் நெல் விளையும்மே
இரண்டே, தீம் சுளைப் பலவின் பழம்ஊழ்க் கும்மே
மூன்றே, கொழுங் கொடி வள்ளிக் கிழங்குவீழ் க்கும்மே
நான்கே, அணிநிற ஓரி பாய்தலின், மீது அழிந்து,
திணி நெடுங் குன்றம் தேன்சொரி யும்மே
வான் கண் அற்று, அவன் மலையே; வானத்து
மீன்கண் அற்றதன் சுனையே; ஆங்கு
மரம் தொறும் பிணித்த களிற்றினர் ஆயினும்
புலம் தொறும் பரப்பிய தேரினர் ஆயினும்
தாளிற் கொள்ளலிர்; வாளின் தாரலன்"[1]

என வரும் புறப்பாட்டால் இவ்வுண்மை அறியலாம். 'கொளற்கரிதாய்க் கொண்ட கூழ்த்தாகி அகத்தார் நிலைக்கெளிதாம் நீரதரண்' என்பர் திருவள்ளுவரும். இம்மதிலக மாண்பை 'அகத்தோன் செல்வமும்', எனவரும் துறையில் உழிஞைத் திணையில் வைத்துத் தொல்காப்பியர் கூறுகின்றார்.

வாகை

போரில் வெற்றி பெறுவது மட்டும் வாகையன்று, அவ்வவ்வினத் தவரும் அவரவர்தம் மரபு நிலைக்கு ஏற்ப வாழ்வாங்கு வாழ்ந்து, வாழ்வின் முடிந்த பயனைப் பெறினும், அதுவும் வெற்றியேயாகும். "அவ்வத் துறை தொறும் அறம் நிரம்பினர்" எனக் கம்பர் பெருமானும் இவ்வெற்றியைக் குறிப்பிலுணர்த்தி மகிழ்வர்.

நால்வகை இனம்

தொல்காப்பியர், பார்ப்பனர், அரசர், வணிகர், வேளாளர் என இந்நால் வகை இனத்தவரையும் குறித்துக் காட்டுகின்றார். இவர்கள் தொல்காப்பியர் காலமுதலாக வழிவழியாக இந்நாட்டில் வாழ்ந்தவர்கள் எனத் தெரிகிறது. 'வேற்றுமை தெரிந்த நாற் பாலுள்ளும், கீழ்ப்பால் ஒருவன் கற்பின் மேற்பால் ஒருவனும் அவன்கட்படுமே', 'மேலிருந்தும் மேலல்லார் மேலல்லவர்', 'நலத்திண்கண் நாறின்மை தோன்றின் அவரைக் குலத்தின்கண் ஐயப்படும்', 'குலம் சுடும் கொள்கை பிழைப்பின்', என்றெல்லாம் வரும்பாடுபொருண்மைகளே தொல்காப்பியர் இந்நால்வகை இனத்தவரின் உயர்வு, தாழ்வு குறிக்கவும்

1. புறம் - 116.

காரணமாயிற்று. பிறப்பு ஒக்கும் எல்லா உயிர்க்கும் என்பதே உறுதியாயினும், 'செய்தொழில் வேற்றுமையால் சிறப்பு ஒவ்வா' எனத் திருவள்ளுவர் குறித்துக் காட்டுவதும் நினைவிற்குரியதாம். சங்க நூல்களில் இந்நால்வகை மரபினரின் நெறிகளும், நீர்மையும் விரிவாகப் பேசப்பட்டுள்ளன. இவர்களும் இவர்களைப் போன்ற அறிவரும் தாபதர் முதலானோரும் அருளொடு புணர்ந்த அகற்சியால் காமம், வெகுளி, மயக்கம் இவை மூன்றன் நாமம் கெட்ட நிலையில், இறைவனது திருவடியாகிய பொருளொடு புணர்ந்து பேரின்பம் பெறுவர். இவ்வகையான வெற்றியையே

"தாவில் கொள்கைத் தத்தங் கூற்றைப்
பாகுபட மிகுதிப் படுத்த லென்ப"

எனத் தொல்காப்பியரும் கூறுவாராயினர்.

இத்திணையில் வரும் துறைகள் சில:

பிழைத்தோர்ப் பொறுத்தல்

தமக்குத் தவறு செய்தோரை, அத்தவறு கருதாது, பொறுத்தலும், மனத்தகத்து விளைந்த வெற்றியேயாம்.

"அகழ்வாரைத் தாங்கு நிலம் போலத் தம்மை
இகழ்வார்ப் பொறுத்தல் தலை"[1]

"தம்மையிகழ்ந்தமை தாம் பொறுப்ப தன்றிமற்று
எம்மையிகழ்ந்த வினைப் பயத்தால்-உம்மை
எரிவாய் நிரயத்து வீழ்வர்கொல் என்று
பரிவதூஉம் சான்றோர் கடன்"[2]

எனவரும் பாடுபொருள்களே, "பிழைத்தோர்த் தாங்குங் காவலானும்", என வரும் துறையை அமைத்துக் கூறற்கு ஏ துவாயிற்று.

"காமம் வெகுளி மயக்கம் இவைமூன்றன்
நாமங் கெடக் கெடு நோய்"[3]

என வரும் பாடு பொருண்மை, "காமம் நீத்த பாலினானும்" என வரும் துறையை அமைத்துக் கொள்ளக் காரணமாகின்றது.

"உற்ற நோய் நோன்றல் உயிர்க்கு உறுகண் செய்யாமை
அற்றே தவத்திற்கு உரு"

---

1. குறள் - பொறை-1, 2. நாலடி- 58, 3. குறள் - மெய்யு - 10.

"அருட் செல்வம் செல்வத்துள் செல்வம்"

"வேண்டாமை அன்ன விழுச் செல்வம் ஈண்டில்லை"

என்றெல்லாம் வரும் பாடு பொருண்மைகளே "காமம் நீத்த பாலினானும்" "அருளொடு புணர்ந்த அகற்சியானும்" எனவரும் துறைகள் எழக் காரணமாயின,

"பிறப்பென்னும் பேதைமை நீங்கச் சிறப்பென்னும்
செம்பொருள் காண்ப தறிவு"

"வேண்டுங்கால் வேண்டும் பிறவாமை"

"புக்கில் அமைந்தின்று கொல்லோ"

என்பனவாக வரும் பாடு பொருண்மைகளே, அருளொடு புணர்ந்த அகற்சியானும், பொருளொடு புணர்ந்த பக்கத்தானும் எனவரும் துறைகள் இவ்வாகையில் அமையக்காரணம் ஆயின.

காஞ்சி

இவ்வுலகம் நிலையாமையையே நிலையாகக் கொண்டு நிற்கின்றது. இந்நிலை, எக்காலத்திற்கும் எப்பொருட்கும் பொருந்த உள்ளது. இதனை அறிவுறுத்துவதற்குக் காரணம், மக்களாய்ப் பிறந்த ஒவ்வொருவரும் அற நெறியில் நின்று, அருள் நெறிக்குத் தலைப்படல் வேண்டும் என்பதற்கும், அதுவும் காலம் தாழ்த்தலின்றி விரைவில் செயல்படவேண்டும் என்பதற்குமேயாம். 'நல்வினை மேற்சென்று செய்யப்படும்', 'வேண்டின் உண்டாகத் துறக்க', 'காலம் உண்டாகவே காதல் செய்து உய்ம்மின்' என வருவன காண்க,

"பல் சான்றீரே ! பல் சான்றீரே !
கயல் முள் அன்ன நரை முதிர் திரை கவுள்
பயன் இல் மூப்பின், பல் சான்றீரே !
கணிச்சிக் கூர்ம் படைக் கடுந்திறல் ஒருவன்
பிணிக்கும் காலை, இரங்குவிர் மாதோ;
நல்லது செய்தல் ஆற்றீர் ஆயினும்,
அல்லது செய்தல் ஓம்புமின்; அதுதான்
எல்லாரும் உவப்பது; அன்றியும்,
நல் ஆற்றுப் படூஉம் நெறியுமார் அதுவே"[1]

என வரும் புறப்பாட்டும் இவ்வுண்மையை அழகாக விளக்கி நிற்கக் காணலாம். இம்மரபு நிலையே 'பாங்கரும் சிறப்பின் பல்லாற்றானும், நில்லாவுலகம் புல்லிய நெறித்தே' என ஆசிரியர் தொல்காப்பியனார் காஞ்சித் திணையில் வைத்துக் கூறக் காரணம் ஆயது.

---

1. புறம் - 95.

பாடப்படுவோர் தம் ஒழுக்க மேம்பாட்டைக் கூறுவது இத்திணையாகும். மக்கள் வாழ்வியலில் அறத்தால் பொருளாக்கி அப்பொருளால் இன்பம் துய்த்து வாழ்தல் முதற்படியாகும். இதற்கு மேலாக உயிர் பிறவிப் பயனாக உள்ள வீடுபேற்றை அடைதற்கு, எவ்வுயிர்க்கும் மேலாய இறைவன் ஒருவன் உளன் எனத் தெளிந்தும் அதன் பயனாக அப்பெரும் பொருளை வாழ்த்தியும், வணங்கியும். வீடு பேறு அடைதல் அதன்மேற் படியாக விளங்கும். இதனைச் சான்றோர்கள் வாய்ப்புழி எல்லாம் வற்புறுத்தியும் வந்துள்ளனர். இவ்வருமையையே இப்பாடாண் திணையில் முடிந்த கருத்தாகத் தொல்காப்பியர் வைத்துக் கூறியுள்ளார். அறம் முதலாய முப்பொருள்களை வாழ்வியலில் ஏற்று மகிழவே, வாயுறை வாழ்த்தும் செவியறிவுறூஉம், புற நிலை வாழ்த்தும் கூறப்படுகின்றன. இவ்வொழுகலாற்றின்கண் நிற்குங்கால் தெய்வம் தெளியவும், தெளிந்தோர்ப்பேணவும், செல்லும் தேயத்துக்கு உறுதுணை தேடவும் கடவுள் வாழ்த்து இன்றியமையாததாகின்றது. இவ்வரிய நிலையைப் பாடாண் திணையில் வைத்துப் புறப் பொருண்மையைத் தொல்காப்பியர் நிறைவுறுத்தியிருப்பது, வழி வழி வந்த மரபு நிலையின் அணுகு முறையேயாகும்.

இவ்வகையில் தாம் பெற்ற இன்பத்தைப் பிறரும் பெற வேண்டும் எனும் அருளுணர்வால் அவற்றைப் பெறார்க்கும் அறிவுறுத்தி, அவர்களும் அவற்றைப் பெற்று மகிழுமாறு ஆற்றுப்படுத்துவனவே ஆற்றுப் படைகள் ஆகும். இவை, பத்துப்-பாட்டிலும் புறப்பாட்டிலுமாக ஆங்காங்கு அமைந்துள்ளன. இத்தகையபாடு பொருண்மைகளே,

> “கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும்
> ஆற்றிடைக் காட்சியுறழத் தோன்றிப்
> பெற்ற பெருவளம் பெறாஅர்க் கறிவுறீஇச்
> சென்று பயனெதிரச் சொன்ன பக்கமும்”

எனத் தொல்காப்பியர் அமைத்துக் கூறக்காரணமாயிற்று.

இவ்வாறு கண்டு மகிழத்தக்க இடங்கள் பல உள. அவற்றை மேலும் எண்ணற்கு இக்கட்டுரை வாயிலாகும்.

தொல்காப்பியரின் தொன்மை, தோல் கோட்பாடுகளும் பிறகாலக் காப்பியக் கோட்பாடுகளும்

முனைவர் ச.வே. சுப்பிரமணியன்

1. தொல்காப்பியம் இன்று கிடைக்கின்ற தமிழ் நூல்களுள் முதல் நூல், முதன்மையான நூல். எழுத்து, சொல், பொருள், முப்பொருள் களை மூன்று அதிகாரங்களால் 27 இயல்களில் கூறும் நூல். பொருள் இலக்கணம், உலகத்தோற்றம், உயிர்ப் பாகுபாடு, உயிர் களின் வாழ்க்கை எனப் பொதுநிலையிலும், தமிழரின் அகப்புற வாழ்க்கை, தமிழரின் இலக்கிய வகை, இலக்கியக் கொள்கை கள், இலக்கியத் திறனாய்வு, இலக்கியக்கோட்பாடுகள், இலக்கிய உத்திகள் போன்றவைகளைச் சிறப்பு நிலையிலும் கூறும் பகுதி. பொருள் இலக்கணம் போன்று விளக்கமாகத் தரும் இலக்கணப் பகுதி எந்த இந்திய மொழிகளிலும் இருப்பதாகத் தெரிய வில்லை. உலக மொழிகளிலும் பொருள் இலக்கணம் தொல்-காப்பியத்தில் உள்ளது போன்று இருப்பதாகத் தோன்றவில்லை.

2. தொல்காப்பியம் எழுதியதால் தொல்காப்பியர் என அழைக்கப் பெற்றார் அதை எழுதிய ஆசிரியர். தொல்காப்பியம் ஒரு சொல் நீர்மைத்தாக இருந்தால் அக்கருத்துச் சரியே. ஆயின் தொல்காப்பியத்தைத் தொல் + காப்பு + இயம் என்று பிரித்து முச்சொல் சேர்க்கை என்று விளக்கினால் பழமையைக் காத்து இயம்பும் நூல் என்று உரைக்கலாம். தொல்காப்பியம் ஒரு தொகுப்பு நூல். பழமையைக் காத்தல் அதன் நோக்கம். அதனால் பரம்பரை, பரம்பரையாகக் கூறப்பெற்று வந்த செய்திகளைத் தொகுத்து என்ப எனவும் (141 இடங்கள்) மொழிப எனவும் (87 இடங்கள்) என்மனார் புலவர் எனவும் (74 இடங்கள்) உணர்ந் தோர், உணர்ந்திசினோர், அறிந்தோர், அறிந்திசினோர், நூல்நவில் புலவர் நுவன்றறைந்தனரே,புலமையோரே எனவும் பல தொடர் களால் குறிப்பிடுகின்றார்.

3. தொல்காப்பியம் கி.மு.முதல் நூற்றாண்டில் தொகுக்கப்பெற்றிருந் தாலும் பத்தாயிரம் ஆண்டுகள் பழமையுடைய மொழிக்கு இலக்கணம் கூறும் நூல் என்பதில் ஐயமில்லை.

4. தொல்காப்பியம் மிகுதியாகப் படிக்கப்பெற்றுப் பயன்கொள்ளப் பெற்றது என்பதை, இன்று உலகம் முழுவதும் கிடைக்கும் 133 சுவடிகளுக்கு மேலும் உள்ளமையும், பழைய உரையாசிரியர் அறுவர் உரை எழுதியுள்ளமையும், சுவடி வேறுபாடுகளாக இரண்டு ஆயிரத்திற்கு மேல் உள்ளமையும், நமக்குத் தெளிவு படுத்துகின்றன.

5. பொருளதிகாரத்தில் செய்யுளியல் தமிழ் இலக்கியம் தொடர்பான எல்லாச் செய்திகளையும் நமக்கு உணர்த்துகின்றது. மிகுதியான நூற்பாக்களை (235) உடைய இயல் செய்யுளியல்தான்.

6. செய்யுளியல் முதல் நூற்பாவில் செய்யுள் உறுப்புக்களாக (26+8=34) முப்பத்துநான்கினைக் கூறுகிறார். அவற்றுள் பிற் கூறியுள்ள எட்டும் செய்யுள் வகைகளைக் கூறுவதாக உரையாசிரி யர்கள் வழி அறிகிறோம். அவை அம்மை, அழகு, தொன்மை, தோல், விருந்து, இயைபு, புலன், இழைபு என எட்டும்.

7. அவற்றுள் தொன்மை, தோல் இரண்டும் காப்பிய வகைகளைக் கருதுவதாக உரையாளர்கள் வழி உணர்கிறோம்.

8. தொன்மை

தொன்மை தானே சொல்லுங்காலை
உரையொடு புணர்ந்த பழமைமேற்றே - இளம்;
தொன்மைதானே
உரையொடு புணர்ந்த பழமை மேற்றே-
பேரா; நச்சர்; இருவரும்
யாப்பருங்கல விருத்தியிலும்;

உ.வே.சா. நூலக, தொல்காப்பிய மூலச் சுவடிகள் 73,115, இரண்டிலும் 'சொல்லுங்காலை' என்ற சொற்றொடர் இல்லை. 'பழமை மேற்றே' என்பதற்கு, 'யாப்பின் மேற்றே' என்ற சுவடி வேறு பாட்டைச் சுட்டுவார் முனைவர் வெ.பழநியப்பன். ஆனால் அதற்குரிய சான்று தரவில்லை.

8-அ. இளம்பூரணர் உரை

என்னுதலிற்றோவெனின் நிறுத்த முறையான தொன்மைச் செய்யுள் உணர்த்துதல் நுதலிற்று.
(இ-ள்) தொன்மையாவது உரையொடு பொருந்திப் போந்த பழமைத்தாகிய பொருள்மேல் வருவது.
அவை இராம சரிதமும், பாண்டவ சரிதமும் முதலாகியவற்றின் மேல் வரும் செய்யுள்.

8-ஆ. பேராசிரியர் உரை

இது தொன்மை உணர்த்துதல் நுதலிற்று.
இதன் பொருள்-தொன்மை என்பது, உரை விராஅய்ப் பழமைய வாகிய கதைப் பொருளாகச் செய்யப்படுவது என்றவாறு. அவை. பெருந்தேவனாரால் செய்யப்பட்ட பாரதமும், தகடூர் யாத்திரையும் போல்வன.

8-இ நச்சினார்க்கினியர் உரை

தொன்மையாவது உரைவிராஅய்ப் பழமையாகிய கதை பொருளாகச் செய்யப்படுவன எ-று.

அவை பெருந்தேவனார் செய்த பாரதமும், தகடூர் யாத்திரையும் போல்வன. சிலப்பதிகாரமும் அதன் பாற்படும்.

இவற்றிலிருந்து நாம் தெரிவது, சிலம்பிலுள்ள உரைபெறு கட்டுரை, உரைப்பாட்டுமடை, கருப்பம் போன்றனவற்றை உரைவிரவி வந்ததாகக் கருதியிருப்பர் போலும். இளம்பூரணர் கூறிய இராம சரிதம், பாண்டவசரிதம், புராணக்கதைகள். பேரா, நச்சர் கூறும் பெருந்தேவனார் பாரதம், தகடூர் யாத்திரை, தமிழில் இருந்து இறந்த காப்பியங்கள். ஆனால் சிலப்பதிகாரம் இன்றும் இருக்கின்ற காப்பியம். அதைத் தொன்மையில் அடக்குகிறார் நச்சினார்க்கினியர். இத்தொன்மை வகையினை மேனாட்டவர் கூறும் 'Primitive epics' என்பதில் சேர்க்கலாம் என்பர்.*

9. தோல்

இழுமென் மொழியால் விழுமியது நுவலினும்
பரந்த மொழியால் அடிநிமிர்ந்து ஒழுகினும்
தோல் என மொழிப தொன்னெறிப்புலவர்

மொழியான் என பேரா. நச்சர் பாடங்கொள்வர். தொன்னெறிப்புலவர் என்பதற்குத் தொன்மொழிப்புலவர் என்ற சுவடி வேறுபாடு உள்ளது. பேராசிரியர் தொன்மொழிப்புலவர் என்பதைக் கொள்கிறார்.

9-அ இளம்பூரணர் உரை

என்-னின் நிறுத்த முறையானே தோலாகிய செய்யுள் உணர்த்துதல் நுதலிற்று. (இ-ள்) இழுமென்மொழியால் விழுமிய பொருளைக் கூறினும், பரந்தமொழியினால் அடிநிமிர்ந்து ஒழுகினும் தோல் என்னும் செய்யுளாம் என்றவாறு.

மார்க்கண்டேயனார் காஞ்சியிலிருந்து எட்டுவரிகளை உதாரணமாகத் தந்து, "என்றது இழுமென்மொழியால் விழுமியது நுவல வந்தது"

"திருமழை தலைஇய இருணிற விசும்பு

என்னுங் கூத்தராற்றுப்படை பரந்தமொழியான் அடிநிமிர்ந்து வந்தது" என எழுதுகிறார்.

---

*காப்பியத் தமிழ் - இரா. காசிராசன், ப. 20

9-ஆ பேராசிரியர் உரை

இதுமுறையானே தோலென்னும் வனப்பு உணர்த்துதல் நுதலிற்று; அஃது இருவகைப்படும். கொச்சகக் கலியானும் ஆசிரியத்தானும் செய்யப் படுவன.

'யாப்பினும் பொருளினும் வேற்றுமையுடையது' என்றவழி, தேவபாணியும் காமமும் பொருளாக அன்றியும் கொச்சகக் கலி வருமென்றாகலான் அவை மேல் வருதல் ஈண்டுக் கொள்ளப்பட்டது. இதன் பொருள்:- மெல்லென்ற சொல்லான் அறம், பொருள், இன்பம் வீடென்னும் விழுப் பொருள் பயப்பச்செய்வன. அவை செய்த காலத்துள்ளன கண்டிலம்; பிற்காலத்து வந்தன கண்டுகொள்க. ஆசிரியப்பாட்டான் ஒருகதைமேல் தொடுக்கப்பட்டன; அவையும் பொருட்டொடர் நிலை, தோல் என்று சொல்லுப புலவர் என்றவாறு. 'தொன்மொழி' என்றார் பழைய கதையைச் செய்தல் பற்றி; இது முன்வரும் சூத்திரத்தானும் பெறுதும்.

9-இ நச்சினார்க்கினியர் உரை

பேராசிரியர் கூறும் கருத்துக்களோடு

'யாப்பினும் பொருளினும் வேற்றுமையுடையது'

(செய்-143) என்றவழிப் பொருள்வேறுபட்டுக் கொச்சகத்தாற் செய்யப் படுவனதோலாம்; இவை பொருட்டொடர்; அவை சிந்தாமணி முதலியன.

9-ஈ இவ்வுரையாசிரியர்களின் கருத்துக்களிலிருந்து தோலும் காப்பிய வகையை உணர்த்தும் என்பதை அறிகிறோம்.

10. தமிழ் உரையாசிரியர்களுள் தலையாயவர் அடியார்க்கு நல்லார். முத்தமிழ் வித்தகர். எல்லாத் துறைகளையும் நுண்மையாகக் கற்றவர். தெளிவாகக் கருத்துக்களைக் கூறுபவர். சான்றுகள் எந்தெந்த நூல்களில் உள்ளன என்பதைக் குறிப்பிட்டுக் கூறுபவர். முதன் முதலில் நாம் இன்று கருதுகின்ற காப்பியத்தைச் சொல் நிலையிலும் பொருள் நிலையிலும் தோலோடு இணைத்தவர். சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரைப் பாயிரம் எழுதும்போது இதைத் தெளிவு படுத்துகிறார்.

11. "இவ் இயல் இசை நாடகப் பொருட்டொடர்நிலைச்செய்யுளை அடிகள் செய்கின்ற காலத்து இயல் தமிழ் நூல் தொல்காப்பிய மாதலானும், பிறர் கூறிய நூல்கள் நிரம்பா இலக்கணத்தன ஆதலானும் அந்நூலின் முடிபே இதற்கு முடிபென்றுணர்க. அந்நூலிற் செய்யு ளியலின்கண்ணே ஆசிரியர் பாவும் இனமுமென நான்கினீக்கிய பாவினைத் தொகை வரையறையான் இரண்டென அடக்கியும், விரிவு

வரையறையான் ஆறெனை விரித்தும், அவற்றை அறம் பொருள் இன்பத்தாற் கூறுக என்றுங் கூறிப் பின்பு அம்மை முதலிய எட்டு வனப்பும் தொடர்நிலைச் செய்யுட்கு இலக்கணம் என்றும் கூறியவர்,

'இழுமென் மொழியான் விழுமியது நுவலினும்
பரந்தமொழியான் அடிநிமிர்ந்து ஒழுகினும்'

என்பதனால் குவிந்த மெல்லென்றசொல்லானும் பரந்த வல்லென்ற சொல்லானும் அறம் பொருள் இன்பம் பயப்ப வீடென்னும் விழுமிய பொருள் பயப்ப ஒரு கதை மேல் கொச்சகத்தானும் ஆசிரியத்தானும், வெண்பா, வெண்கலிப்பாவானும், மற்றும் இன்னோரன்ன செய்யுட்களானும் கூறுக என்றமையான், இத்தொடர்நிலைச் செய்யுள் அங்ஙனம் கூறிய தொடர்நிலை என உணர்க.

முந்துநூல்களில் காப்பியம் என்னும் வடமொழிப்பெயர் இன்றேனும் ஆசிரியர் 'வடசொற்கிளவி வடவெழுத்தொரீஇ எழுத்தொடு புணர்ந்த சொல்லாகும்மே' என்றார். 'ஆகும்மே' என்ற இலேசினான் உய்த்துணரற் பாலதனை மாணாக்கன் ஐயம் தீர்தற்கென்றே பின்னும் 'சிதைந்தன வரினும் இயைந்தன வரையார்' என்றாரெனக் கொள்க. அன்றியும் பெரியதனைப் பெருங்காப்பியம் என்றே கூறி மறுக்க வேண்டுதலானும், சான்றோர் செய்யுட்களிலும்

'கூத்தியர் இருக்கையும் சுற்றியதாகக்
காப்பிய வாசனை கலந்தவை சொல்லி'
(பெருங் 4 : 3 : 41 - 42)

என. . . . . கலியும் குருகும் வெண்டாளியு முதலிய செய்யுளிலக்கியம் ஆராய்ந்து செய்த உதயணன் கதையுள்ளும், 'கருதுவ தங்கொன்றுண்டோ காப்பியக் கவிகள் காம எரிஎழ விகற்பித்திட்டார்' (1585) எனச் சிந்தாமணியுள்ளும், 'நாடகக் காப்பியம் நன்னூல் நுனிப்போர்' (19 : 80) என மணிமேகலையுள்ளும் பிறவற்றுள்ளும் கூறினமையானும் சொற்றொடர் நிலை, பொருட்டொடர்நிலை என்னும் தொடர் நிலைச் செய்யுட்கும் காப்பியம் என்று பெயர் கூறுதலும் ஆசிரியர் கருத்தென உணர்க.

இதனுள் முற்கூறிய வனப்பென்பது பெரும்பான்மையும் பலவுறுப்பும் திரண்ட வழிப்பெறுவதோர் அழகாதலின் பல செய்யுளும் உறுப்பாய்த் திரண்டு பெருகிய தொடர்நிலைச் செய்யுட்கு இவ்வெட்டும் அலங்காரமாயின; ஆகவே இக்காப்பியத்திற்கும் தோல் என்பது ஒரு சொல்லலங்காரமாகவே உணர்க"

12. தொன்மை, தோல் என்பன காப்பியத்தின் அமைப்பைக் (Structure) கூறுவன என்பது தெளிவு. 'விழுமியது நுவலினும்' என்ற சொற்றொடரைக் கொண்டு 'விழுமியது' அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்ற நாற்பொருளைக் கருதியது என்று கூறுகின்றனர். காப்பியத்திற்கு 'விதை' தொல்காப்பியத்தில் உள்ளது. அது மரமாக வளர்ந்து, காய், கனிகளைத் தந்தது பிற்கால இலக்கண நூல்களில்.

13. எட்டு வகை வனப்புக்களுள் ஒன்றாகிய 'இயைபு'ம் காப்பியத்தோடு தொடர்புடையது. இதற்கு உரை எழுதுகின்ற பேராசிரியர்,

"சீத்தலைச் சாத்தனாரால் செய்யப்பட்ட மணிமேகலையும், கொங்குவேளிரால் செய்யப்பட்ட தொடர்நிலைச் செய்யுளும் போல்வன. அவை னகர ஈற்றான் இற்றன" என்று எழுதுவார். இது யாப்பமைப்பது மட்டுமே.

14. தொல்காப்பியக் காலத்து எழுத்து, சொல், பொருள் என இலக்கண முப்பகுப்பு பிற்காலத்து ஐந்திலக்கணமாயிற்று. பொருள் இலக்கணமே, பொருள், யாப்பு, அணி என விரிந்தது. பொருள் இலக்கணத்தில் செய்யுளியலில் கூறப்பெற்ற தொடர்நிலைச் செய்யுட்குரிய இலக்கணத்தை, யாப்பிலக்கணங்களும், அணி இலக்கணங்களும் விரித்தன.

15. தொல்காப்பியச் செய்யுளியலின் வளர்ச்சிதான் பிற்கால யாப்பிலக்கண நூல்களும், பாட்டியல் நூல்களும். உவமயியல் அணியிலக்கணங்களாயின. புறத்திணையியல் புறப்பொருள் வெண்பாமாலையாக ஒரு இயலுக்கு ஒரு நூலே தோன்றிற்று. களவியல் இறையனார் களவியலாக வளர்ந்தது. அகப்பொருள், நாற்கவிராச நம்பியகப்பொருள், மாறனகப் பொருள் என விளக்கம் பெற்றது. இவ்வாறு தொல்காப்பியப் பொருளதிகார இலக்கியக் கோட்பாடுகள், பிற்காலத்தில் பல இலக்கண நூல்கள் தோன்றுவதற்குக் காரணமாயின. அவற்றுள் ஒன்று காப்பியக் கோட்பாடுகள்.

16. முதன்முதலில் 'காப்பியம்' என்ற சொல்லை நாம் இன்று கருது கின்ற பொருளில் தந்த இலக்கண நூல் ஐந்திலக்கண நூலாகிய வீரசோழியம்.

யாப்பை இயம்பிடின் முத்தகமோடு குளகம் தொகை
காப்பியமுமாம்; முத்தகம் தான்பொருள் ஓர் கவியின் முற்றும் தொகை
வாய்ப்பில் குளகம் பலபாட்டு ஒருவினை; மன்னும்
கோப்பில்பொருளன காப்பியம் மாநூல்கொடியிடையே (வீரசோ-176)

17. முதன் முதலில் காப்பிய உறுப்புக்களை விளக்கமாகத் தந்த இலக்கண நூல் அணி இலக்கணமாகிய தண்டியலங்காரம். அது காவ்யாதர்சம் என்ற வடமொழி நூலின் தழுவல் என்பதை நாம் அறிவோம்.

பெருங்காப்பிய நிலைபேசுங்காலை
வாழ்த்து வணக்கம் வருபொருள் இவற்றின்
ஏற்புடைத்து ஆகி முன் வரவு இயன்று
நாற்பொருள் பயக்கும் நடைநெறித்து ஆகித்
தன்னிகர் இல்லாத் தலைவனை உடைத்தாய்
மலைகடல் நாடு வளநகர் பருவம்
இருசுடர்த் தோற்றம் என்று இனையன புனைந்து
நன்மணம் புணர்தல் பொன்முடி கவித்தல்
பூம்பொழில் நுகர்தல் புனல்விளையாடல்
தேம்பிழி மதுக்களி சிறுவரைப்பெறுதல்
புலவியில் புலத்தல் கலவியில் களித்தல் என்று
இன்னன புனைந்த நன்னடைத்து ஆகி
மந்திரம் தூது செலவு இகல்வென்றி
சந்தியில் தொடர்ந்து சருக்கம் இலம்பகம்
பரிச்சேதம் என்னும் பான்மையில் விளங்கி
நெருங்கிய சுவையும் பாவமும் விரும்பக்
கற்றோர் புனையும் பெற்றியது என்ப. (தண்டி-8)

இவற்றுள் சில குறைந்து வருவதும் உண்டு. அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்ற நான்கில் குறைந்து வருவது காப்பியம் என்றும் உரைக்கிறார் தண்டியாசிரியர்.

18. மற்றொரு அணி இலக்கண நூலாகிய மாறனலங்காரம் படலம், இலம்பகம், பரிச்சேதம், காண்டம் எனச் சிறிய மாற்றத்தைச் செய்கின்றது.

19. நமக்குக் கிடைக்கின்ற காப்பியங்களில் காண்டம், காதை, படலம், சருக்கம், இலம்பகம் என்னும் பகுப்புக்கள் உள்ளன. 'காதை' என்ற உட்பிரிவை எந்த இலக்கணமும் சுட்டவில்லை; பரிச்சேதம் என்ற உட்பிரிவு, நமக்குக் கிடைக்கும் எந்தக் காப்பியத்திலும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை.

20. 'பாவிகம் என்பது காப்பியப்பண்பே' (தண்டி - 91) பாவிகம், சுவையையும், மெய்ப்பாட்டையும் குறிப்பது. தொல்காப்பியம், மெய்ப் பாட்டியல் இவை இரண்டையும் கலந்து தருகின்றது. எல்லா இலக்கண நூல்களும் சுவையும் பாவமும் என்ற நிலையில் பாவிகத்தைச் சுட்டுகின்றன.

21. பாக்களைப் புறநிலை அடிப்படையில் ஆசிரியம், வஞ்சி, வெண்பா, கலி என வகுத்தது தொல். பிற்கால இலக்கண நூல்கள் பொருளடிப்படையில் செய்யுளை வகைப்படுத்தின.

22. அணி இலக்கண நூல்கள், முத்தகம், குளகம், தொகைநிலை, தொடர்நிலை என நால்வகையாக்கி, தொடர்நிலையைச் சொற்றொடர்

நிலை, பொருட்டொடர்நிலை எனப் பகுத்துக்கொண்டு, காப்பியத்தைப் பொருட்டொடர் நிலையுள் அடக்கின.

23. யாப்பு, பாட்டியல் நூல்கள் கவிவகையை ஆசு, மதுரம், சித்திரம், வித்தாரம் என வகைப்படுத்திக் காப்பியத்தை வித்தார(அகலக்) கவியில் அடக்கின.

24. பாட்டியல் இலக்கண நூல்களில் வெண்பாப் பாட்டியல், நவநீதப் பாட்டியல், இலக்கண விளக்கப் பாட்டியல் ஆகியனவும், பாட்டியல் எண்ணங்களை உட்படுத்திக் கூறும் தொன்னூல் விளக்கம், முத்துவீரியம் என்பனவற்றின் யாப்பதிகாரங்களும், வித்தாரக் கவியைப் பற்றி நினைக்கின்றன. இவற்றுள் வெண்பாப்பாட்டியல், இலக்கண விளக்கம், தொன்னூல் விளக்கம் ஆகியன தொடர் நிலையை வித்தார கவியாகக் காட்டுகின்றன. பன்னிருபாட்டியல், தொடர்நிலை எனவும் தொடர் நிலைச் செய்யுள் எனவும் விளக்குவதில் காப்பிய இலக்கணம் தென்படு கின்றது. வெண்பாப் பாட்டியல், பிரபந்த மரபியல், சிதம்பரப்பாட்டியல், தொன்னூல் விளக்கம் ஆகியன பெருங்காப்பியம், காப்பியம், புராணம் என மூவகை இலக்கியம் பற்றிய எண்ணங்களைத் தருகின்றன. நவநீதப் பாட்டியல், தண்டியைப் பின்பற்றி, பெருங்காப்பியம், காப்பியம் என்பனவற்றையே கூறுகின்றது. சுவாமிநாதம் வழக்கியலைக் கண்டு பெருங்காப்பியம் சிறு காப்பியம் என இருநிலைகளில் பேசுகின்றது. அறுவகை இலக்கணம் புராணம் காவியம் என இருநிலைகளில் இப்பொருண்மையை அணுகுகின்றது.

25. காப்பிய உறுப்புக்களாக 49 வரை தமிழ் இலக்கண நூல்கள் கூறுகின்றன. (பார்க்க-அட்டவணை, காப்பியப்புனைதிறன் பக்.40-43).

26. தமிழில் இதுவரை வந்துள்ள காப்பியங்கள் (68+79=147)* உணர்த்துகின்ற கூறுகளைப் பார்க்கும்போது கீழ்க்கண்ட நிலையில் அவைகளை வகைப்படுத்தலாம் என்று தோன்றுகிறது.

1. காப்பியத் தலைப்பு 2. நூன்முகம் 3. கதை 4. கதை அமைப்பு 5. கிளைக்கதைகள் 6. தொடக்கமும் முடிவும் 7. கால இடஎல்லை 8. காப்பிய மாந்தர் 9. எதிர்மைப்பாத்திரங்கள் 10. துணைப்பாத்திரங்கள் 11. பாத்திர அறிமும் 12. தலைமை மாந்தரின் கலை, அறிவு, ஆற்றல் 13.கனவு 14. நிமித்தம் 15. இயற்கை இறந்த நிகழ்வுகள் 16. அசரீரி 17. மந்திரம் 18. உருமாறல் 19.சாபம் 20. வரம் 21. காவல்தெய்வம் 22. ஊழ்வினை 23. பிறவி 24. வேள்வி 25. துறவு 26. குலமுறை கிளத்தல் 27. பந்தாடல் 28. உலா 29. மணம் 30. கலவியும் புலவியும் 31. புதல்வர்ப்பேறு 32. வரவேற்பும் விருந்தோம்பலும் 33. வழிச்செலவு 34. பிரிவு 35. அடைக்கலம் 36. விழவு அயர்தல் 37. புனலாட்டும் பொழிலாட்டும் உண்டாட்டும் 38. மடல்கள் 39. தூது 40. சூது

---

* காப்பியப்புனைதிறன் - ச.வே. சுப்பிரமணியன், பக். 344 - 350.

41. வஞ்சினம் 42. எரியூட்டல் 43. போர் 44. காப்பியமும் சமயமும் 45. முத்தமிழ் 46. இசை 47. நாட்டார் பாடல் 48. கலைக்களஞ்சியம் 49. கற்பனை 50. முன்நிகழ்வைப் பின் உணர்தல் 51. உள்ளுறை 52. தொடர் உவமம் 53. உவமைப்பயிற்சி 54. சொல் நயம் 55. சொற்றொடர்ப் பயிற்சி 56. வருணனை 57. பட்டியல் 58. சுவை 59. யாப்பு, இவ்வாறு பல உட்பிரிவுகளில் பார்க்கலாம்.

27. 'இலக்கியம் கண்டதற்கு இலக்கணம் இயம்பல்' என்பது பொதுக் கருத்து. தமிழ்க் காப்பியக் கோட்பாடுகள் தொல்காப்பியம் தொடங்கி இன்றுவரை பார்க்கும்போது இலக்கண நிலையில் 49 உறுப்புகளும் இலக்கிய நிலையில் 59 கூறுகளும் காணப்பெறுகின்றன. இலக்கிய நிலை பார்ப்பவர் பார்வைக்குத் தக அமையலாம். நுணுகிப்பார்த்தால் உறுப்புகள் இன்னும் கூடலாம். காப்பியக் கோட்பாடுகளின் விதையாகத் தொன்மையையும், தோலையும், உரையாசிரியர் கண்டனர். பன்னிரெண்டாம் நூற்றாண்டிற்கு முன்பு காப்பியங்கள் பல தமிழில் தோன்றிவிட்டதால் அதன் இலக்கணத்தைத் தொல்காப்பியத்தில் தேடிய முயற்சியாகவும் இவ்வுரைகள் அமையலாம்.

துணை நூல்கள்

1. இரா. காசிராசன், **காப்பியத்தமிழ்,** 1976.
2. து.சீனிச்சாமி, **தமிழில் காப்பியக் கொள்கை,** 1985.
3. ச.வே. சுப்பிரமணியன், **இலக்கணத்தொகை யாப்பு பாட்டியல்,** 1978
4. ச.வே. சுப்பிரமணியன், **காப்பியப்புனைதிறன்,** 1979.
5. **தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம் - செய்யுளியல்** - அடிகளாசிரியர் பதிப்பு - 1985.
6. **தொல்காப்பியம் - பொருளதிகாரம்** - வையாபுரிப்பிள்ளை - எஸ்.கனகசபாபதிப்பிள்ளை பதிப்பு - 1934, 1935.

அகத்திணைக் கோட்பாடுகள்

முனைவர் ந.சுப்புரெட்டியார்

அமிழ்தினும் இனிய தமிழ் மொழியின் தனிச்சிறப்பு அதில் அமைந்துள்ள பொருள் இலக்கணம் ஆகும். பிறமொழிகள் எழுத்திலக்கணமும், சொல்லிலக்கணமும் கொண்டனவேயன்றி மக்கள் வாழ்க்கையை ஆராய்ந்து பொருள் இலக்கணம் கொண்டவை அல்ல. பொருள் இலக்கணமும் அகம், புறம் என்னும் இருதிணை வடிவு அமைந்ததாகத் தமிழ் மொழி ஒன்றின் கண்ணேதான் நின்று இலங்குவதாகப் பன்மொழி அறிஞர்களும் ஒரு முகமாக ஒப்புக் கொண்டுள்ளனர். இந்த இருதிணையுள்ளும் புறத்திணைப் பொருளான வீரம், கொடை முதலியவை மக்களுள்ளும் சிலரிடமே காணப் பெறுபவை. அகத்திணைப் பொருளான காமமோ பருவம் நிரம்பிய உயர் திணை, அஃறிணை உயிர்க்கெல்லாம் பொதுவாக அமைந்து கிடப்பது.

எல்லா உயிர்க்கும் இன்பம் என்பது
தான் அமர்ந்து வரூஉம் மேவற் றாகும்[1]

என்று ஒல்காப் பெரும்புகழ் தொல்காப்பியர் காட்டியவாறு பிறவியிலேயே உடம்பொடு ஒட்டிய இயல்புடையது. இத்தகைய இன்ப உணர்வை, காமத் துடிப்பை நெறிப்படுத்திய பொருளாகக் கொண்டவை அகத்திணைப் பாடல்கள். வாழ்க்கை நெறியுடன் வாழ்ந்த சங்கப் புலவர்கள் மன்பதையை அந்நெறியில் வாழ்விக்க விரும்பியே உலகம் நீடு நின்று வாழ உயிர்க் கொடையாகத்திகழும் காம உணர்ச்சியைச் சிறப்புடைய பொருளாகக் கொண்டு பாடல்களையும் யாத்தனர். "தாம் பெற்ற இன்பம் பெறுக இவ்வையகம்" என்ற குறிக்கோள் நெறியுடன் வாழ்ந்தவர்கள் சங்கப் புலவர்கள்.

அகத்திணையின்சிறப்பு: அகத்திணையின் இன்றியமையாமையையும் சிறப்பையும் புலப்படுத்தவே தொல்காப்பியர் பொருள் இலக்கணம் கண்டார். இத்திணையை அகத்திணையியல், களவியல், கற்பியல், பொருளியல் என்ற நான்கு இயல்களாக வகுத்து அகத்திணை நெறியினைத் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார். புறத்திணைப் பொருளை ஒரே இயலில் அவர் விளக்கியதும் ஈண்டுச் சிந்திக்கத்தக்கது. ஆரிய அரசன் **பிரகதத்தனுக்குத்** தமிழரின் சிறப்பை அறிவுறுத்த விரும்பிய சங்கப் புலவராகிய **கபிலர்** பெருமான் அவனுக்கேற்ற குறிஞ்சிப் பாட்டு என்ற அகத்திணைப் பாவினை யாத்தனரேயன்றி புறப்பாட்டொன்றை யாத்தனர் அல்லர்.

---

1. பொருளி - 27 (இளம்)

அகத்திணையின் சிறப்பு வேறு சிலகுறிப்புகளாலும் அறியப் பெறும். ஆரிய அரசன் பிரகதத்தனுக்குத் தமிழ் அறிவித்தற்குப் பாடியது என்ற, குறிஞ்சிப்பாட்டின் துறைக்குறிப்பும் ''இந்நூல் என்னுதலிற்றோ வெனின் தமிழ் நுதலியது''[1] என்ற இறையனார் களவியலுரை ஆசிரியரின் குறிப்பும், ''ஒண்தீந்தமிழின் துறைவாய் நுழைந்தனையோ''[2] என்ற திருக்கோவையார் பாடலடியும் இதன் சிறப்பினைப் புலப்படுத்துவதைக் காணலாம். இந்த மூன்று இடங்களிலும் **தமிழ்** என்னும் சொல் அகத்திணைக்கு மறு பெயராய் நிற்றல் அறியப் பெறும், ஒரு மொழியின் பெயர் அம்மொழியின் கண் தோன்றியுள்ள பல்வகை இலக்கியங்களுள் ஒரு வகை இலக்கியத்திற்கு மட்டிலும் சிறப்பாய் ஆளப் பெறுமாயின் அந்த இலக்கிய வகை அம்மொழியிலன்றிப் பிற எம்மொழியிலும் காணப்பெறுவதில்லை என்பது தெளிவாகின்றதன்றோ? இதனால் உலகில் நின்று நிலவும் மொழிகளுள் தண்டமிழ் மொழியின் தனிச் சிறப்பும் தமிழ் இலக்கிய வகைகளுள் அகத்திணையின் முதற் சிறப்பும் வெள்ளிடை விலங்கலெனத் தெளிவாகின்றதல்லவா?

இன்னொரு கருத்தையும் ஈண்டுச் சிந்திக்கலாம், குன்றம்-**பூ**தனாரின் செவ்வேற்பற்றிய பாடல் ஒன்றின்,

தள்ளாப் பொருளியல்பின்
தண்டமிழாய் வந்திலார்
கொள்ளார்இக் குன்றுபயன்.[3]

என்ற அடிகளில் இக்கருத்து அடங்கியுள்ளது. ஈண்டு 'குன்று பயன்' என்றது குன்றுதரும் பயன்; அதாவது களவுப் புணர்ச்சி இன்பம் குறிஞ்சி நிலத்து ஒழுக்கமாதலின் இவ்வாறு கூறப்பெற்றது. தமிழின் பொருள் இலக்கணத்தைக் கல்லாத அறிவுக் குறையுடையார் காதற்களவினைக் குறை கூறுவர் எனவும், தமிழை ஆய்ந்தவர் களவு நெறியை உடன் படுவர் எனவும் இப் பரிபாடல் தெரிவிக்கின்றது. இங்கு இவ்வாசிரியர் களவிற் புணர்ச்சியை உடைமையான், வள்ளி சிறந்தவாறும் அத்தமிழை ஆய்ந்தமையான் முருகன் சிறந்தவாறும் உணர்த்துவர்.

பிறிதொரு கருத்தும் நம் சிந்தையில் எழுகின்றது. பன்னிரண்டு ஆண்டு வற்கடம் நீங்கிப் பாண்டிநாடு செழித்த பின்னர், ஆலவாய் அவிர்சடை அண்ணலின் தண்ணருளால் அறுபது நூற்பாக்கள் அடங்கிய அகப் பொருள் நூல் ஒன்றை மன்னன் பெறுகின்றான். இதுவே

---

1. இறை. கள முதல் நூற்பா உரை - ப.14
2. திருக்கோ. 20
3. பரிபா.9 (அடி 25 - 26)

பொருளதிகாரம் என மகிழ்ந்து உரைவகுக்கவும் ஏற்பாடு செய்கின்றான். இவ்வரலாற்றால் பொருள்என்பது பண்டு அகத்திணையையே நினைக்கச் செய்த சிறப்பு நிலை புலனாவதையும் தெரிந்து கொள்ளுகின்றோம்.

அகத்திணைப் பாடல்கள்: சங்கத் தமிழ்ப் பாடல்களின் தொகை 2381. இவற்றுள் அகத்திணை நுதலியவை 1862. சங்கப் பாடல்களைப் பாடிய சங்கச் சான்றோர்கள் 473 பேர்களாவர். அகம்பாடியோர் 378 பேர். இவை அகப்பாடல்களின் மிகுதியான, எண்ணிக்கையையும் அகப்பாடல்களைப் பாடியவரின் மிகுதியான தொகையையும் ஒருவாறு தெரிவிக்கின்றன. அகப்பாடல்களின் தொகையும் பாடினோர் தொகையும் புறத்திணைப் பாடல்களின் தொகையினும் பாடினோர் தொகையினும் மும்மடங்கு மிக்கிருத்தலை நோக்குங்கால் சங்கப் புலவர்கள் அகம் பாடுவதையே சிறந்த புலமையென மதித்திருந்தனர் என்ற கருத்தும் புலப்படுகின்றல்லவா?

தொல்காப்பியமும் சங்க இலக்கிய அகப் பாடல்களும் வள்ளுவரின் காமத்துப்பாலும் அகத்திணைக் கோட்பாடுகளைத் தெளிவுறுத்தும் அரிய மூல முதல் (Source) நூல்களாகும், இவற்றை நுணுகிக்கற்குந்தோறும் அகஇலக்கியம் கூறும் உண்மையான வாழ்க்கை நெறியை இனங்கண்டு கொள்ளமுடிகின்றது. அகத்திணை வாழ்க்கை நாடகத்தில் காணப்பெறும் தலைவன் தலைவியரும் அவர்களுடன் உறவுடையோரும் தொடர்புடையோரும் நெறியுடன் ஒழுகுவதையும், அப்பாடல்களையாத்தவர்கள் அவற்றை நெறிதழுவிய முறையுடன் யாத்திருப்பதையும் காண முடிகின்றது.

அகத்திணைப் பாகுபாடு : அகத்திணையைத் தொல்காப்பியம் கைக்கிளை, குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை, பெருந்திணை என்ற ஏழு திணைகளாகப்பகுத்துப் பேசும்.

கைக்கிளை முதலாப் பெருந்திணை இறுவாய்
முற்படக் கிளந்த எழுதிணை என்ப.[1]

என்பது தொல்காப்பிய அகத்திணை நூற்பா. திணை ஏழாயினமைக்கு உண்மையான காரணம் எழுவகைக் காதல் ஒழுக்கங்களேயாகும். காதல் ஒழுக்கங்களை இலக்கணம் உரிப்பொருள் என வழங்கும். இவ்வொழுக்கங்கள் தனி நிலை கொண்டவை; தம்முள் தொடர்பு வேண்டி நில்லாதவை. ஆதலால் தான் குறிஞ்சி முதலிய ஐந்தும் ஒத்த காமத்தன்மையால் ஒன்றாயினும் ஐந்திணை எனத் தனி நிலை குறிக்கும் எண்ணுப் பெயர் பெற்றன. 'கைக்கிளை முதலாய் பெருந்திணை இறுவாய். . . எழுதிணை' என்பதில் நிலமில்லாத கைக்கிளை பெருந்திணைகளோடு நிலமுள்ள ஐந்திணை வைத்து எண்ணப் படுதலின் இவற்றுக்கு நிலப் பொருள் செய்தல் ஆகாது, உரிப் பொருள்

---

1. அகத்திணை - நூற்பா -1.

கோடலே முறை என்பது தெளிவுபடும். மேலும் சங்கப்பாடல்களில் முதல் கருப்பொருள்களைச் சிறிதும் கூறாமல் உரிப்பொருள் மட்டும் கூறும் அகப்பாடல்கள் பல உள என்பது ஈண்டு அறியப்படும். எனவே, அகத்திணை எழுமைப் பகுப்பு காதலர்களின் கைக்கிளை, புணர்தல், பிரிதல், இருத்தல், இரங்கல், ஊடல், பெருந்திணை என்னும் காம ஒழுக்கங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டது என்பது தெளிவுடன் அறியத்தகும்.

ஐந்திணையின் சிறப்பு : அகத்திணைப் படைப்பில் கைக்கிளை, பெருந்திணைகளைவிட ஐந்திணை பல்லாற்றானும் மேலாயது, சிறந்தது என்று சொல்லத் தேவை இல்லை. தொல்காப்பியரும் கைக்கிளை பெருந்திணைகளின் பொருள்களை இரு வேறு தனிச்சிறு நூற்பாக்கள் அளவில்[1] அமைத்துக் கொண்டார், 'கைக்கிளை முதலாப் பெருந்திணை இறுவாய்'[2] என அத் தொல்லாசிரியர் எண்ணுங்கால் முதலிடம் பெற்ற அக்கைக்கிளையும் பொருள் கூறுங்கால் அந்த இடம் பெறாதது சிந்திக்கத்தக்கது. **'கைக்கிளைக் குறிப்பே', பெருந்திணைக்குறிப்பே'** என்று அத்திணைகளின் சிறு நிலை தோன்ற அவற்றினைக்கூறும் நூற்பாக்களை முடித்துக் காட்டுவர். **'குறிப்பு'** என்ற சொல் அவ்விரு திணைகளையும் விரித்துப்பாடும் தகுதியுடையது அல்ல என்று சுட்டி உரைப்பர். ஐந்திணையின் இலக்கணக் கூறுகள் மட்டிலும் பல நூற்பாக்களில் விரித்துக் கூறப்பெற்றிருத்தல் காணலாம். தொல்காப்பியப் பொருளதிகார அகத்திணையியல் 55 நூற்பாக்களை உடையது. இஃது **'அகத்திணை'** எனப் பெரிதும் பெயரைத்தாங்கியிருந்தும் இதன் 50 நூற்பாக்கள் ஐந்திணையின் நெறிகளையே விரித்து மொழிகின்றன. புறத்திணை இயலுக்கு அடுத்துள்ள **களவியல், கற்பியல், பொருளியல், மெய்ப் பாட்டியல்** என்ற நான்கு இயல்களும் கூட ஐந்திணைநுவலும் அடிப்படையையே கொண்டு இலங்குகின்றன. ஐந்திணைக்காதல் அறத்தின் அடிப்படையில் செல்வதாலும், உலகோர் ஒப்புக்கொள்ளும் பெற்றியை உடையதாலும், மக்கட்கு இயல்வதாக இருப்பதாலும், இலக்கியத்திற்கு இசைந்ததாக உள்ளதாலும் சங்ககாலத்துச் சான்றோர்கள் ஐந்திணைத் துறைகளையுடைய பாடல்களையே மிகுதியும் யாத்தனர். தொல்காப்பியரைப் பின்பற்றியே இத் தொல்லாசிரியர்களும் கைக்கிளைப் பெருந்திணைகளை விரித்துப் பாடாது ஒதுக்கிடம் நல்கினர்.

அகத்திணைப் பெருந்தலைப்பு; அதில் அடங்கியது ஐந்திணை. அகத்திணை, ஐந்திணை ஒரு பொருட்பன் மொழியன்று. எழுதிணைகளும் ஒருங்கு சுட்டுங்கால் **அகத்திணை** என்னும் பொதுக் குறியீட்டினை ஆளுதல் தொல்காப்பிய வழக்கு, அகத்திணைப் பொதுப் பெயரை ஐந்திணைப் பெயரின் மறு பெயராகத் தொல்காப்பியர் யாண்டும் ஆண்டதில்லை.

---

1. அகத்திணை - 53, 54 (இளம்)
2. மேற்படி - 1

'மக்கள் நுதலிய **அகன் ஐந்திணை**'[1]
'அன்பொடு புணர்ந்த **ஐந்திணை**'[2]

என்ற இடங்களில் உரிய பிரிவுப் பெயரால் விதந்து கூறுவதைக் காண்டல் தகும். **'அகன் ஐந்திணை'** என்ற பொது அடையால் ஐந்திணை அகத்திணையுள் ஒருவகை என்பதும், அகக் கைக்கிளை, அகப் பெருந்திணை எனப் பிறவகைகளும் உள என்பதும் கொள்ளக் கிடத்தல் நினைக்கத்தக்கது. **'அன்பின் அகத்திணைகளவெனப்படுவது'** என்று கூறாமல் **'அன்பின் ஐந்திணைகளவெனப்படுவது'** என்று இறையனார் அகப்பொருள் ஆசிரியரும், **'அவியகத்துறைகள் தாங்கி ஐந்திணை நெறியளாவி'**[3] எனக் கம்பநாடரும் விழிப்புடன் ஆளும் சொல்லாட்சி நோக்கத்தகும். தொல்காப்பியருக்குப் பின்வந்த ஆசிரியர்கள், இந்த நுட்பத்தை ஓராது அகத்திணை, ஐந்திணைகளை ஒன்றெனக் கருதியும், கைக்கிளை, பெருந்திணைகளை வேறெனக் கருதியும் பிழை பட்டனர். திருக்கோவையாரின் உரையாசிரியர் இவற்றை 'அகத்தைச் சார்ந்த **புறம்**'[4] என்று குறித்திருப்பது இப்பிழையிடங்களுள் ஒன்றாகும். **'கைக்கிளை முதலாப் பெருந்திணை இறுவாய . . . .எழுதிணை'** என்று தொல்லாசிரியர் கூறிய நெறியினை அறவே கெட்டொழித்தார் இந்த ஆசிரியர்.

கைக்கிளை, பெருந்திணை அகத்திணையில் இடம் பெற்றமை:

ஐந்திணையை நோக்க இவை இரண்டும் சிறப்பில என்பது உண்மையே. ஆயினும் இவை எழுதிணை எனப்பட்ட அகத்திணை ஆதற்கு இழுக்கில்லை. ஒரு குடியிற் பிறந்த பலருள் சிலர் சிறப்புற்றும், சிலர் சிறப்பின்றியும் இருப்பின் அன்னோர் ஒரு குடிப் பிறப்பிற்கு இழுக்கில்லையாதல் போன்றே, இவற்றையும்அகத்திணையில் அடக்குவது இழுக்கில்லை எனக்கொள்ளல் ஏற்புடைத்து. கைக்கிளை பெருந்திணைகளின் சிறப்பின்மை எவ்வாறாயினும் அவற்றினை அகத் திணையினின்றும் நீக்கமுடியாமைக்கும், ஐந்திணையோடு வைத்து எண்ணுவதற்கும் குருதியொப்பன்ன பண்பொப்பினைத் தமிழ்ச் சான்றோர் கண்டிருத்தல் வேண்டும்.இவற்றை அகத்திணையில் சேர்த்துக் கொள்ளா விடின் முழுவனப்புடைய அமைப்பில் ஒரு குறை தட்டுப்படும். எனவே, தொன்னெறி வழுவாத தமிழ்மரபினை அறியவிரும்புவோர் இவற்றினைக் கருத்தினில் இருத்துதல் வேண்டும்.

பாடுபொருள் : தமிழர்கள் காதலை மிகத் தூய்மையாக வைத்துப் போற்றினர். தொல்காப்பியத்தில் ஐந்திணை நெறியாகப் படைத்துக்

---

1. அகத்திணை - 57 (இளம்)
2. களவியல் - 1
3. கம்பரா. ஆரணிய. சூர்ப்ப - 1.
4. திருக்கோ. பாடல் - 4 இன் உரை.

காட்டும் காதல் இவ்வுலக மக்களிடம் உள்ளதா? என்று நாம் ஐயப்படக் கூடியதாக உள்ளது. அக் உலகில் புலவர்கள் படைத்துக் காட்டும் நிகழ்ச்சிகள் அத்தனையும் பொய்யும் அல்ல, உண்மையும் அல்ல என்பது தான் தொல்காப்பியரின் கருத்து. இவை உலக வழக்கையும் செய்யுள் வழக்கையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு விளக்கப்பெறுகின்றன. மக்கள் வாழ்க்கையில் இயல்பாகக் காணப்பெறும் ஒழுக்கம் 'உலக வழக்கு' என்றும் அவ்வுலக வழக்கில் சிறந்தனவாயுள்ளவற்றைத் தேர்ந்தெடுத்துப் பிற்கால மக்களின் உலக வழக்கு சிறப்பாக நடைபெறுதற் பொருட்டுப் புலவர்களால் பலபடப்புனைந்து செய்யப் பெறுவது 'நாடக வழக்கு' என்றும் வழங்கப் பெறும். இந்த இருவகை வழக்குகளும் கலந்ததே 'செய்யுள் வழக்கம்' ஆகும். ஆசிரியர் தொல்காப்பியனாரே இவற்றை,

நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்[1]

என்ற நூற்பாவில் குறிப்பிடுவர். எனவே, தொல்காப்பியம் பண்டைத் தமிழரின் வாழ்க்கையைப் பாங்குற எடுத்துக் காட்டும் ஓர் ஒப்புயர்வற்ற விழுமிய நூல் என்பது பெறப்படும்.

அகத்திணை நாடகத்தின் பின்புலம் :அகத்திணை வடித்துக்காட்டும் காதல் நாடகம் தனித்தூய்மை வாய்ந்தது. மனித சமுதாயம் முழுவதையும் நோக்கும் பான்மையது. இறைமையுடையது. சாதி சமய அரசு மொழி நாடு தொழில் செல்வம் என்பன போன்ற புறச் சார்பின்றி இலங்குவது. இந்த நாடகம் இயங்க - அஃதாவது உரிய பொருள் சிறப்புற - இன்றியமையாது வேண்டப் பெறுவது இடமும் காலமும். இவற்றின் இன்றியமையாமைக் கருதியே தொல்காப்பியர் இவற்றை **முதற்பொருள்** என்று குறித்துப்போயினர்.

முதல் எனப் படுவது நிலம் பொழுது இரண்டின்
இயல்பென மொழிப இயல்புணர்ந்தோரே[2]

என்பது அவர் கூறும் விதி. நிலம் இல்லாத இடத்து மக்கள் எவ்வாறு வாழமுடியும்? இயற்கை அன்னை விளை பொருள்களை விளைவித்து உயிர்களைக் காப்பாற்றுவதற்கும், பொருளாதார உலகம் சரியாக இயங்குவதற்கும் முறையே காலமாறுபாடும் காலக் கடப்பும் பெருந்துணை புரிவது கண்கூடு.

நிலப்பாகுபாடு : முதற்பொருளின் ஒரு பகுதியாகிய நிலத்தினை நான்கு பகுதியாகப் பிரித்துக் கூறுவர். காடும் காடு சார்ந்த இடமும் முல்லை; மலையும் மலை சார்ந்த இடமும் குறிஞ்சி; வயலும் வயல் சார்ந்த இடமும் மருதம்; மணலும் மணல் சார்ந்த இடமும் நெய்தல். இவ்வாறு பெயரிட்டு வழங்கினர் தமிழ்ச் சான்றோர். தொல்காப்பியர்

---

1. அகத்திணை - நூற். 56 (இளம்)
2. அகத்திணை - 4 (இளம்)

இவற்றை முறையே காடுறை உலகம், மைவரை உலகம், தீம்புனல் உலகம், பெரும்புனல் உலகம் என்று குறிப்பிடுவர்.[1]

ஐந்தாவது நிலம் : மேற்கூறியவற்றைத் தவிர ஐந்தாவது நிலம் ஒன்று உண்டு. அது பாலை என்று நூல்கள் வழங்கும். தமிழ் நாட்டில் இவ்வகை நிலம் இல்லாமையால் நானிலப் பாகுபாடு செய்தனர் தமிழ்ச் சான்றோர். இயற்கை மாறுபாட்டால் பருவமழை பெய்யாது வளங்குன்றிய காலத்தில் முல்லை நிலமும் குறிஞ்சி நிலமும் தம் இயல்பை இழந்து புதியதொரு தன்மையைப் பெறும். இத்தன்மையுடைய நிலத்தைத் தமிழர்கள் பாலை என்று வழங்கினர்.

முல்லையும் குறிஞ்சியும் முறைமையின் திரிந்து
நல்லியல்பு இழந்து நடுங்குதுயர் உறுத்து
பாலை என்பதோர் படிவம் கொள்ளும்[2]

என்று சிலம்பு கூறுவதாலும் இது நன்கு தெளியப்படும். மயர்வறமதி நலம் அருளப் பெற்ற **நம்மாழ்வாரும்**

நானிலம் வாய்க்கொண்டு நன்னீர்
அறமென்று கோதுகொண்ட
வேனிலம் செல்வன் சுவைத்துஉமிழ் பாலை[3]

என்று இந்நிலத்தை மிக அழகாகக் குறிப்பிடுவர். இளங்கோ அடிகள் **இரண்டு** நிலத்தை எடுத்துக் கொள்ள ஆழ்வார் **நான்கு** நிலத்தையும் எடுத்துக்கொண்டார். கோடைக்காலத்தில் தஞ்சைப் பகுதியையும் (மருதம்), திருவல்லிக்கேணி கடற்கரைப் பகுதியையும் (நெய்தல்) கண்ணுறின் இது தெளியப்படும்.

காலப்பாகுபாடு : முதற்பொருளின் மற்றொரு பகுதியாகிய காலம் பெரும்பொழுது சிறுபொழுது என்று இரு கூறாகப் பகுத்துப்பேசப் பெறும். பெரும்பொழுது என்பது, ஓராண்டை ஆறு பிரிவாகக் கூறிட்ட பகுதிகள். அவை: கார், கூதிர், முன்பனி, பின்பனி, இளவேனில், முதுவேனில் என்பவை. கார் என்பது மழை பெய்யும் காலம். இது ஆவணித்திங்களும் புரட்டாசித்திங்களும். கூதிர் என்பது, குளிர்காலம் இஃது ஐப்பசித்திங்களும் கார்த்திகைத்திங்களும், முன்பனிக்காலம் என்பது, மாசித்திங்களும் பங்குனித்திங்களும், இளவேனில் என்பது சித்திரையையும் வைகாசியையும் சேர்த்த காலப்பகுதி, ஆனியும் ஆடியும் சேர்ந்த காலப்பகுதி முதுவேனில் ஆகும்.

---

1. அகத்திணை - 5
2. சிலப். காடுகாண் - அடி 64 - 66
3. திருவிருத்தம் - 26

சிறுபொழுது என்பது ஒரு நாளினை ஆறு கூறிட்ட பகுதிகள். இவற்றை வைகறை, விடியல், எற்பாடு, நண்பகல், மாலை, யாமம் என்று குறிப்பிடுவர் தொல்காப்பியர், வைகறை என்பது, இராப் பொழுதின் பிற்கூறு. விடியலாவது பகற் பொழுதின் முற்கூறு, எற்பாடு[1] என்பது, பகற்பொழுதின் பிற்கூறு, நண்பகலாவது பகற்பொழுதின் நடுக் கூறு. மாலை என்பது இராப்பொழுதின் முற்கூறு. யாமம் என்பது இராப் பொழுதின் நடுக்கூறு. ஒவ்வொரு கூறும் பப்பத்து நாழிகை கொண்டவை.

இங்ஙனம் ஐந்திணைக்கும் பெரும் பொழுது, சிறுபொழுதுகள் பகுக்கப்பெற்றமைக்குக் காரணம் என்ன?அவ்வந்நிலத்திற்கேற்ப இப் பொழுதுகள் தலைவன் தலைவியர் மாட்டுத் தோன்றும் காமக்குறிப்பைச் சிறப்பித்தல் பற்றியாகும்.

கருப்பொருள் : இடத்திலும் காலத்திலும் தோன்றும் பொருள் கருப்பொருள். அதாவது முதற்பொருளினின்றும் தோன்றுவது இது. இது தெய்வம், உணவு, விலங்குகள், பறவைகள், பறை, தொழில், பண், பூ, நீர் போன்றது. இப்பொருள்கள் வெவ்வேறு இடங்களில் வெவ்வேறு காலங்களில் வெவ்வேறு விதமாக இருக்கும். மலை நாட்டில் இருக்கும் பொருள்கள்வேறு. சமவெளிகளில் காணும் பொருள்கள் வேறு. மலைப் பகுதி விலங்குகளையும் பறவைகளையும் சாதாரணமாகக் கடலை யொட்டிய பகுதிகளில் காண்டல் அரிது. அப்பகுதிகளிலுள்ள மக்கள் அவற்றை வைத்து வளர்க்கலாமேயன்றி இயற்கையில் அவை அங்குக் காணப்பெறா. ஒவ்வொரு பகுதியிலும் கடவுள் வழிபாடு மாறுபட்டிருப் பதையும் நாம் காண்கின்றோம். நாகரிகம் அடைந்த மக்களிடம் (Sophisticated people) இம்மாறுபாடுகள் அதிகம் காணப் பெறாவிடினும் சாதாரணமக்களிடம் இன்றும் இவ்வேற்றுமையை நன்கு காணலாம்.

உரிப்பொருள்: பண்டையோர் மக்கட்கு உரிய பொருளை உரிப் பொருள் என்று குறித்தனர். உரிய பொருள் மக்கள் வாழ்க்கையை யொட்டியே இருக்கும். அவர்கள் வாழும் வாழ்க்கை நெறியே-ஒழுக்கமே- உரிப் பொருள் என்று கூறினும் தவறாகாது.உரிப்பொருளைத் தமிழர்கள் ஐந்து பகுதியாகப் பிரித்துக்காட்டியுள்ளனர். ஐந்து திணைக்கும் தனித்தனியாக ஐந்து வகை ஒழுக்கத்தை வரையறை செய்துள்ளனர். திணை என்ற சொல்லுக்கே ஒழுக்கம் என்ற பொருள் உண்டு. ஐந்துவகை ஒழுக்கத்தை ஆசிரியர் தொல்காப்பியர்,

---

1. எற்பாட்டைப் பிற்பகல் என்று உரைப்பர் நச்சினார்க்கினியர். எல்-சூரியன்; பாடு-படுதல்; சூரியன்படுகின்றகாலம். சிவஞானமுனிவர் எற்பாட்டை 'ஞாயிறு உதயமாகும் நாள் வெயிற்காலை' எனக் கூறுவர். எற்பாடு - உண்டாதல் என்பது இவர் கூறும் பொருள். இவர்க்குச் சிறு பொழுது ஐந்தென்பதே கொள்கையாகும்.

புணர்தல் பிரிதல் இருத்தல் இரங்கல்
ஊடல் அவற்றின் நிமித்தம் என்றிவை
தேருங் காலைத் திணைக்குரிய பொருளே.[1]

என்ற நூற்பாவால் குறிப்பிடுவர். புணர்தல் ஆண்பெண் கூடல். பிரிதல்தலைவியை விட்டுத் தலைவன் ஒரு காரியத்தின் பொருட்டுப் பிரிதல், இருத்தல் என்பது, பிரிவுற்ற தலைமகன் வருந்துணையும் தலைவி, தலைமகன் திரும்பிவிடுவான் என்று ஆற்றியிருத்தல்; அதாவது நம்பிக்கையோடு பொறுத்திருத்தல். இரங்கல் என்பது, ஆற்றாமை. ஊடல் என்பது, தலைவன் - தலைவியரிடையே நேரிடும் சிறு பிணக்கு. இந்த ஐந்து ஒழுக்கங்களும் எல்லா நிலத்து மக்களிடமும் நிகழும்பொது நிகழ்ச்சிகளே எனினும் மலை நாட்டில் புணர்தல் நிகழ்வதாகக் கூறுவது இலக்கிய மரபு. இவ்வாறே பாலை நிலத்தில் பிரிதல் நிகழ்வதாகவும், முல்லை நிலத்தில் இருத்தல் நிகழ்வதாகவும், மருதநிலத்தில் ஊடல் நிகழ்வதாகவும், நெய்தல் நிலத்தில் இரங்கல் நிகழ்வதாகவும் இலக்கணம் வகுக்கப்பெற்றுள்ளது. இந்த முறையில் கூறினால்தான் சிறப்பு என்பதை எண்ணியே பண்டைய ஆசிரியர்கள் ஒழுக்கத்தின் பெயர்களையே நிலத்திற்கும் கொடுத்தனர்.

உரிப்பொருள் இன்றியமையாமை: நாடகத்தைப்பற்றிப் பேசும் பொழுது இன்ன இடம் என்றும், இன்ன காலம் என்றும், இன்ன பாத்திரங்கள் என்றும் ஒவ்வொரு காட்சிக்கும் குறிப்பிடுவர் அறிஞர்கள். அவ்வாறே அகப் பொருள் நிகழ்ச்சிகளுக்கு இந்த முதற்பொருள், கருப்பொருள், உரிப்பொருள் உறுப்புகளாக அமைகின்றன. ஒவ்வொரு திணைக்கும் தனித்தனியே இவை அமையவேண்டும் என்று ஆசிரியர் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுவர். உரிப்பொருள்தான் இவற்றுள் உயிர் நாடியாக இருப்பது; ஏனைய இரண்டும் இது சிறக்கப்பின்புலமாக அமைபவை. காதல் நாடகத்தில் இந்த அமைப்பு இன்றியமையாதது. உரிப்பொருளாகிய காதல் நிகழ்ச்சியை இன்ன நிலத்தில் இன்ன பொழுதில் இன்ன பொருள்களைச் சூழ்நிலையாக அமைத்துக் கவிஞர்கள் கவிதையை ஆக்கும் பொழுது இம்மூவகைப் பொருள்களும் காட்சியளிக்கும். ஒரு பாடலில் இந்த மூன்று பொருள்கள் வரவேண்டும் என்ற வரையறை இல்லை. சில வரவும் கூடும்; சில வராமல் இருத்தலும் கூடும்; உரிப்பொருள் மட்டும் கட்டாயம் வருதல் வேண்டும்.

இலக்கிய மரபுகள் : மேற்குறிப்பிட்ட நிலையை விளக்க இரண்டு எடுத்துக்காட்டுகள். குறிஞ்சியாகிய நிலத்தில் குறிஞ்சித்திணையின் உரிப்பொருளாகிய புணர்ச்சி நடைபெறுவதாகச் சொல்லுவது இலக்கிய மரபு. இப்படியே ஒவ்வொரு நிலத்திற்கும் உரிய ஒழுக்கங்களை இணைத்துக் கவிதைகள் இயற்றப்படும். உலக வழக்கில் மலைநாட்டில் மட்டும் காதலர்கள் ஒன்றுபடுவர் என்று வரையறை பார்க்க முடியாது. வேறு இடங்களில் சந்தித்து ஒன்றுபடுவதும் உண்டு. இதையொட்டி

1. அகத்திணை - 16.

இலக்கிய ஆசிரியர்கள் சில நிலங்களிலும் பிற ஒழுக்கங்கள் நிகழ்ந்தன வாகச் சிறுபான்மை கவிதை புனைவர். இஃது உலகியல் வழக்கு; அஃதாவது உலகத்தார் ஒழுகலாற்றோடு ஒத்து வருவது.

இலக்கியத்தில் சுவையை மிகுதிப்படுத்த இலக்கிய ஆசிரியர்கள் தம் கற்பனையால் பல உத்திமுறைகளைக் கையாளுவது வழக்கம். அந்த முறையில் புணர்தல் என்ற நிகழ்ச்சிக்கு இயற்கை வளமும் தனிமையும் மிக்க மலை நிலம் ஏற்றது;தனிமை குளிர்காலத்தில் (கூதிர்) நடுயாமத்தில் இயல்பாக அமைவது. எனவே குறிஞ்சி நிலத்தில் குளிர்காலத்தில் நள்ளிரவில் குறிஞ்சிக்குக் கருப்பொருள்களின் சூழ்நிலையில் குறிஞ்சி உரிப்பொருளாகிய புணர்ச்சி நடைபெறுவதாகச் சொன்னால் கட்டாயம் நாம் அதன் தனிப்பட்ட இன்பச் **சுவையை** உணரலாம். அதுபோலவே பாலைநிலத்தில் பிரிவு நிகழ்வதாகச் சொன்னால்தான் சுவைமிகுதியாகத் தோன்றும். வேனிற்காலத்தில் (பெரும்பொழுது), எங்கும் வெப்பம் பொறுக்கமுடியாத நண்பகலில் (சிறுபொழுது) மரங்களெல்லாமே வேரோடும் வெம்பி நிழலற்றுக்காட்சியளிக்கும் பாலை நிலத்தில், ஆறலைக் கள்வர்கள் அதிகமாக நடமாடுவதாகச் சித்திரிக்கப் பெற்று, பருக நீரின்றி வாடும் யானையும் உணவின்றி உழலும் புலியும் காணப்பெறும் சூழ்நிலையில் தலைவியைவிட்டுத் தலைவன் பிரிந்ததாகக் கவிதை புனைந்தா[illegible] அவலச் சுவை சிறப்பாக அமையும். இவ்வாறு முதற்பொருள், கருப்பொருள், உரிப்பொருள் ஆகிய மூன்றும் இணைந்து திறனுடன் ஆக்கப்பெற்றபாடல்கள் சிறந்தவை. இவை நாடக வழக்காக அமைந்தவை.

அகவாழ்வில் இரு பகுதிகள் : திணையொழுக்கம் களவியல், கற்பியல் என்ற இரு பகுதிகளாகக் கூறப்பெறுவது ஓர் இலக்கிய மரபு. இவற்றுள் மிகவும் விறுவிறுப்புடையது களவியல் பகுதியாகும். களவாவது, "பிணி மூப்புகளின்றி என்ஞான்றும் ஒரு தன்மையராய் உருவும் திருவும் பருவமும் குலனும் குலமும் அன்பும் முதலியவற்றால் ஒப்புமை உடையராய் தலைமகனும் தலைமகளும், பிறர் கொடுப்பவும் அடுப்பவுமின்றி, ஊழ்வகையால் தாமே எதிர்பட்டுக் கூடுதல்", தமது மகள் பிறர்க்கு உரியள் என்று இருமுது குரவரால்(பெற்றோரால்) கொடை எதிர்க்குரிய தலைவியை, அவர் கொடுப்பக் கொள்ளாது, இருவரும் கலந்த உள்ளத்தோடு எதிர்பட்டுப் புணர்தலின் **களவு** எனப்பெயர் பெற்றது. இக்களவு அன்பொடு புணர்ந்ததாதலின் **'காமக் கூட்டம்'** என்றும் வழங்கப் பெறும்.

பருவம் நிரம்பிய ஆண்மையும் பெண்மையும் பார்த்ததும் உள்ளம் ஒன்றிக் காமப்பித்தேறுவதன் காரணம் யாது? உளவியலார் 'பாலுந்தல்' (Sex - drive) என்று கூறுவர். எண்ணற்ற நம்பியரும் நங்கையரும் நாடோறும் சாலையிலும் சோலையிலும் இளமரக்காவிலும் சினிமாக் கொட்டகையிலும் பிற இடங்களிலும் காண்கின்றனர், என்றாலும் யாரோ ஒருவன் ஒருத்தியைக் காதலிக்கின்றான். யாரோ ஒருத்தி ஒருவன்

மீது கண் வலை வீசுகின்றாள். பலரை விலக்கி ஒருவரைத் தேர்ந்து விழையும் இச்சிறப்புப் பார்வை ஆய்வதற்குரிய அ...ப சிக்கலாகும். எனினும், நம்முன்னோர் இதற்குக்காரணம் காணவும் முனைந்தனர்.

ஒன்றே வேறே என்றிரு பால்வயின்
ஒன்றி உணர்ந்த பால தாணையின்
ஒத்த கிழவனும் கிழத்தியும் காண்ப[1]

என்ற நூற்பாவில் காரணம் காட்டி விளக்குவர் தொல்காப்பியர். நல்லூழின் ஏவலால் காட்சி நிகழும் என்பது அப்பேராசிரியரின் கருத்து, 'கிழவனும் கிழத்தியும் காண்ப' என்று இருவரையும் எழுவாயாக வைத்துக்காட்டும் சிறப்பால் முன்னதாகக் காதலித்தவர் யார் என்ற வினாவிற்கு இடம் வைக்கவில்லை என்பது சிந்திக்கத் தக்கது. இப் 'பாலதாணையைச்' சங்கப் புலவர்களும் ஒப்புக் கொண்டதை அவர்தம் பாடல்களினால் அறிகின்றோம். இக்களவொழுக்கம் இரண்டு திங்கள் தான் நடைபெறும் என்பது அகத்திணை மரபு.

களவினுள் தவிர்ச்சி வரைவின் நீட்டம்
திங்கள் இரண்டின் அகமெனமொழிப[2]

என்று இந்த வரையறையை எடுத்துக்காட்டும் இறையனார் களவியல், அதற்கு மேல் மகப்பேறு உண்டாகிவிட்டால் குழப்பம் ஏற்படும் என்று இவ்வரையறையை ஏற்படுத்தினர் போலும். விரிவஞ்சி இப்பகுதி விரித்துரைக்கப்பெறவில்லை.

கற்பியல் : அகத்திணை ஒழுக்கத்தில் களவியலை அடுத்துத் தொடரும் பகுதி இது.

கற்பெனப் படுவது கரணமொடு புணரக்
கொளற்குரி மரபின் கிழவன் கிழத்தியைக்
கொடைக்குரி மரபினோர் கொடுப்பக் கொள்வதுவே[3]

என்பது தொல்காப்பியர் கூறும் விதி. களவியலில் மறைந்தொழுகிய காதலர்கள் ஊரறியத்திருமணம் புரிந்து கொண்டு வாழும் பகுதியே இது. இங்ஙனம் வாழ உரிமை செய்தளிக்கும் முறையே 'கரணம்' என்பது. காதலர்கள் வாழ்வில் திருமணம் என்னும் கட்டுப்பாடு என்றும் யாண்டும் இன்றியமையாதது; மாறாதது. திருமணச்சடங்குகள் (கரணம்) தேயந்தோறும் வேறுபடுவன. காலந்தோறும் கூடுவனவும் குறைவனவும் மயங்குவனவுமாக அமைவன. ஆகவே வாழ்வியல் நெறிக்கு இலக்கணம் வகுத்த தொல்காப்பியர் கற்பென்னும் தலையாய அறத்தை வலியுறுத்திக் **கரணமொடு புணர** என்று சடங்கினை விரித்தோதாது பொதுப் படக் கூறினார். தம் காலத்ததும் தம் காலத்துக்கு முன்னரும் தமிழ்ச் சமுதாயம் தழுவிய சடங்குகளை வெளிப்படையாக விரித்தோதிக் குறிப்பிட்ட ஒரு காலத்துச் சடங்குக்கு வழிவழியாக வரும் தமிழரை அடிமைப்படுத்த விரும்ப வில்லை அப்பேராசான். 'கரணமொடு புணர'

---

1. களவியல் - 2.
2. இறை - கள. நூற். 32.
3. கற்பியல் - நூற்பா. 1

என்ற பொது நடையால் காலத்திற்கேற்ற நடைமுறைகளை அறிவோடு தழுவிக் கொள்ளத் தொல்காப்பியர் வழிவகுத்திருப்பது அறியத்தக்கது. விரிவஞ்சி இப்பகுதியும் விரித்தோதப் பெறவில்லை.

காதல் நிகழ்ச்சிகள் துறைகள்:'அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை'களில் (களவியல், கற்பியல் உட்பட) நிகழும் நிகழ்ச்சிகள் முறையே புணர்தல், பிரிதல், இருத்தல், ஊடல், இரங்கல் என ஐந்து பிரிவுகளாக நடைபெறும் என்பதை மேலே கண்டோம். இங்ஙனம் ஐந்து பிரிவுகளாகப் பிரித்தாலும் கதைபோலத் தொடர்ந்து வரும் காதல் வாழ்க்கையில் பலகட்டங்கள் இருக்கும். ஒவ்வொரு கட்டத்தில் பல சிறு நிகழ்ச்சிகள் நிகழக்கூடும். இவற்றைத் 'துறை' என்று வழங்குவர் இலக்கண நூலார். அகப்பொருள் பற்றிவரும் பாடல்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு துறையில் அமைந்திருக்கும். கிட்டத்தட்ட நானூறு துறைகளை அல்லது நிகழ்ச்சிகளை அகப்பொருள் நூல்களில் காணலாம். அகநானூறு, நற்றிணை, குறுந்தொகை, ஐங்குறு நூறு, கலித்தொகை போன்ற எட்டுத் தொகை நூல்களில் இத்தகைய துறைகள் அமைந்த பாடல்களைக் காணலாம். இந்தச் சங்க நூல்களில் இவை தொடர்ச்சியாக இருப்பதில்லை; கலந்தே காணப் பெறும். இவற்றைக் கதை போலத் தொடர்புபடுத்தித் துறைகளைக்கோத்து, ஒவ்வொரு துறைக்கும் ஒவ்வொரு பாடலாக அமைத்துப் புலவர்கள் நூல்களைச் செய்துள்ளனர். அந்த நூல்கள் 'கோவை' என்று வழங்கப் பெறும். இவற்றை 'அகப் பொருட் கோவை' என்று குறிப்பிடும் வழக்கமும் உண்டு. மணிவாசகப் பெருமான் அருளிய 'திருக்கோவையார்' இவ்வகையான நூல். ஒரே துறையில் அமைந்திருக்கும் பல பாடல்கள் அங்குக் காணப்பெறலாம். அவற்றில் நுவலப் பெறும் நிகழ்ச்சிகளும் ஒரே மாதிரியாக அமைந்திருக்கவும் கூடும் என்றாலும் ஒவ்வொரு பாடலும் தனிச்சுவையுடன் படிக்கப் படிக்கத் தேன் அனைய இன்பம் நல்கும் பான்மையனவாய் இருப்பதை அறியலாம்.

அகப்பொருள்மாந்தர் : இந்த அகப்பொருள் உலகில், சிறப்பான ஐந்திணை நெறியில், "இல்லது இனியது, நல்லது" என்று புலவர்களால் நாட்டப்பெற்ற இந்த அகனைந்திணை ஒழுக்கத்தில் ஒழுகுபவர்கள் தலைமகனும் தலைமகளும் ஆவர். இவர்கள் பெயர் சுட்டிக் கூறப் பெறாதவர்கள்.

இவர்களுள் தலைமகன் என்பான் கல்வி, அறிவு, ஒழுக்கங்களால் சிறந்தவன்; வழி வழியே வரும் உயர்குடியில் பிறந்தவன்; பெருஞ்செல்வத் தினன். இவனும் தலைவியும் ஒருயிரும் ஈருடலும் போன்று நட்பினையுடையவர்கள். இவர்கள் தொடர்பு பிறவிதோறும் தொடர்ந்து வருவதாகக் கூறப்பெறும். தலைமகனுடைய இலக்கணத்தைத் தொல்காப்பியம், பெருமையும் உரனும் ஆடூஉ மேன[1] என்று பேசும்: 'பெருமை' என்பதற்கு அறிவு, ஆற்றல், புகழ், கொடை, ஆராய்ச்சி,

---

1. களவியல் - நூற்பா - 7

பழிபாவங்கட்கு அஞ்சுதல் ஆகிய பெருமைக்குரிய குணங்கள் என்றும், **'உரன்'** என்பதற்குக் கடைப்பிடியும் நிறையும் கலங்காது துணிதலும் முதலியவலிமையின் பகுதி என்றும் கூறுவர் நச்சினார்க்கினியர். அகப் பொருள் நூல்களில் தலைவன் பதினாறாட்டைப் பிராயத்தினனாகக் கூறப் பெறுவான். இத்தகையவனுக்குப் 'பரத்தமை சார்தல்' என்ற இழிகுணமும் இருப்பதாகக் கூறப்பெறும். ஆனால் **பக்தி இலக்கியங்களில்** வரும் தலைவன் (பரமான்மா) அப்பழுக்கற்றவனாக, தன் நேர் இல்லாத தலைவனாகக் காட்டப் பெறுவான்.

அகத்திணைமாந்தர்களுள் குறையொன்றும் இல்லாத பெற்றியையுடையவள் தலைமகளாகிய இவளே. அகஉலகில், குடும்பத்தில், தலைவியே இறைமையுடையவள்; ஆட்சி புரியும் வேந்தும் ஆவாள். 'மனைவி', 'இல்லாள்' என்னும் வீட்டுச் சொற்கள் இவளுக்கே உரியன என்பதும், இவற்றிற்கு நிகரான ஆண்பாற் சொற்கள் இல்லாமையும் எண்ணுதற்குரியவை. புறத்தொழுக்கம் கண்ட தலைவனை 'இல்லில் நுழையற்க' என்று இடித்துத் திருத்தும் சொல்லுரிமையும் உடைய பெருமகள் இவள். இதனை 'அஞ்சவந்த உரிமை'[1] என்று சிறப்பிப்பர் தொல்காப்பியர். வாயில் மறுத்தல், வாயில் நேர்தல் என்ற அகத்துறைகள் யாவும் கற்புடைய தலைவியின் உரிமையில் பிறந்தவை. இவளுடைய பெருமையையும் உரிமையையும் குறித்துப் பல இடங்களில் பரக்கக் கூறும் தொல்காப்பியர் ஓரிடத்தில்,

"கற்பும் காமமும் நற்பால் ஒழுக்கமும்
மெல்லியற் பொறையும் நிறையும் வல்லிதின்
விருந்துபுறந் தருதலும் சுற்றம் ஓம்பலும் பிறவும்"[2]

என்பவற்றைத் தலைவியின் குணங்களாகக் குறிப்பிடுவர். இவள் அகப் பொருள் நூல்களில் பன்னீராட்டைப் பிராயத்தாளாகக் குறிப்பிடப் பெறுவாள். இவளும் பெயர் சுட்டி உரைக்கப் பெறாதவள், **பக்தி இலக்கியத்தில் இவள்** (சீவான்மா) எல்லா நல்ல குணங்களும் இல்லாத வளாகக் காட்டப்பெறுவாள். இதனை வியாக்கியான ஆசிரியப் பெருமக்கள் **'நைச்சியாநு சந்தானம்'** (தாழ்வாகக் கூறிக் கொள்ளுதல்) என்று குறிப்பிட்டு மகிழ்வர்.

தலைமக்களுடன் உறவுடையோர் : தலைவியின் நற்றாய், தலைவியின் தந்தை,[3] செவிலி, பாங்கன், தோழி, பரத்தையர் ஆகிய அறுவர் ஏதோ ஒரு முறையில் தலைமக்களுடன் உறவுடையோராகக் கொள்ளப் பெறுவர். செவிலியும் தோழியும் தலைவியின் களவு

---

1. கற்பியல் - நூற்பா. 5
2. கற்பியல் - நூற்பா. 11
3. தலைவனின் பெற்றோரைப் பற்றிய குறிப்புகள் அகப்பாடல்களில் காணப்பெறவில்லை.

நெறியிலும் கற்பு நெறியிலும் பெரும்பங்கு ஆற்றுவர். அக உலகில் தோழி[1] போன்ற ஓர் அற்புதப் படைப்பினைக் காண்டல் அரிது. இவளுடைய பெருமையைத் தமிழ் நெஞ்சத்தைச் சங்க இலக்கியங்களில் பரக்கக் காணலாம்.

தொடர்புடையோர் : தலைமக்களிடம் ஏதோ ஒரு வகையில் தொடர் புடையவர்கள் கண்டோர், அறிவர், பாணன், பார்ப்பார், விறலியர், கூத்தர், இளையோர், விருந்தினர், தேர்ப்பாகன் என்ற ஒன்பதின்மர். இவர்களுள்ளும் பாணன், தேர்ப்பாகன் இவர்தம் பங்கே அதிகமாகக் காட்டப்பெறுகின்றது. சங்க இலக்கியத்தில் இவர்கள் தொடர்புடையன வாகவுள்ள பாடல்கள் ஏனையோர் தொடர்புடையனவாகவுள்ள பாடல்களைவிட எண்ணிக்கையில் மிகுதியாகக் காணப்பெறுகின்றன என்பதுவே இதற்குக் காரணமாகும்.

அகத்திணை மாந்தர்களைப் பற்றி நன்கு தெளிந்தால்தான் அகனைந்திணை நாடகம் தெளிவாக உணரப்பெறும். இத்தகைய தொல்காப்பியர் காட்டும் ஒளியால் சங்க இலக்கியத்தில் தெளிவு பிறக்கும். சங்கப் புலவர்கள் நாடக வழக்காகக் கண்ட தமிழ்ப் பெருமக்களின் நாகரிகம் தெளிவாக உணரப் பெறும்.

---

1. பாரதியின் 'கண்ணன் - என்சேவகன்' என்ற படைப்பைப் போன்றவள்.

தொல்காப்பியச் செய்யுளியல் குறிக்கும் இசைத்தமிழ் இயல்புகள்

முனைவர் இரா.திருமுருகன்

இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் என்ற பாகுபாடுகள் தொல்காப்பியர் காலத்தில் இருந்ததாகத் தெரியவில்லை. 'தெரிமாண் தமிழ்மும்மைத் தென்னம் பொருப்பன்'என்ற பரிபாடலின்[1]அடியில் வரும் 'தமிழ்மும்மை' என்ற தொடர் இதற்குப் பழைய சான்றாக இருக்கலாம். இசைக்கும் நாட்டியத்துக்கும் தாளம் பொதுவாயிருப்பது போல், இயற்றமிழுக்கும், இசைத்தமிழுக்கும் சில இயல்புகள் பொதுவாக உள்ளன. எனவே இயற்றமிழ்ச் செய்யுள்களின் இலக்கணங்களைக் கூற எடுத்துக் கொண்ட தொல்காப்பியர்க்கு, அப்பொதுவான இயல்புகளையும் ஆங்காங்கு விரவிக் கூறநேர்ந்தது. அவ்வாறு செய்யுளியலில் கூறப்படும் இசைத்தமிழ் இயல்புகளைக் காண்பதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

இசை தொடர்பான சொற்களும் தொடர்களும்

செய்யுளியலில் உள்ள இசை தொடர்பான சொற்களிலும் தொடர்களிலும் சில வருமாறு: சீர், தூக்கு, பா, வண்ணம் (நூற்பா-1), அசையும் சீரும் இசையொடு சேர்த்தல் (12), ஒற்றளபு (17), இசைநிலை நிறைய நிற்றல்(26), முடுகியல் (62), துள்ளலோசை (79), தூங்கலோசை (80), ஒத்தாழிசை (111), அராகம் (117), இடைநிலைப்பாட்டு (128), வண்ணகம் (134), தாழிசை (135), அம்போதரங்கம் (145), பண்ணத்தி (173), வல்லிசை வண்ணம், மெல்லிசை வண்ணம், உருட்டு வண்ணம், முடுகு வண்ணம் (205), புலன் (233), இழைபு (234). இவற்றுள்,

சீர் என்பது பழந்தமிழ் இசையில் தாளத்தைக் குறிக்கும். 'பாணியும் தூக்கும் சீரும்' என்று தாளங்களைக் கலித்தொகைக் கடவுள் வாழ்த்துக் கூறும். செய்யுள்களில் ஒவ்வொரு சீரும் ஒரு தாள நடை எண்ணிக்கையில் அடங்குமாறு அமைந்துள்ளமை காணலாம். 'பாணிபோன்று இலயம் பட நிற்றலான் அது சீர் எனத் தொழிற்பெயராம்' என்பர் பேராசிரியர்.[2] 'நாற்சீர் கொண்ட அடிகள் எட்டன் மட்டம், (ஆதி) என்னும் தாளத்திற்கு ஏற்றவை' என்பர் வீ.ப.கா. சுந்தரனார்.[3]

தூக்கு என்பது பாக்களைத் துணித்து நிறுத்தல் என்பர் பேராசிரியர்.[4] சீர்களால் ஆனது தூக்கு என்பர் அடியார்க்கு நல்லார்.[5]

---

1. பரிபாடல் திரட்டு, 4 -வையை
2. தொல்காப்பியம், செய்யுளியல் 12 உரை
3. பழந்தமிழ் இசையியல், ப.2.
4. தொல். செய். 1 உரை
5. சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்றுகாதை 16 உரை

இரண்டு அளவடிகள் ஓர் எட்டன் மட்டத்தாளவட்டணையில் அடங்குவதைத் தாளம் போட்டுப் பாடியறியலாம். 'அடி என்பது சில பல தாளக் கூறுகளைக் கொண்ட ஒரு தாளத்தின் எல்லை என்பர்' என்று விளக்குகிறார் ச.பாலசுந்தரனார்.[1]

'**பா** என்பது சேட்புலத்திருந்த காலத்தும் ஒருவன் எழுத்தும் சொல்லும் தெரியாமல் பாடமோதுங்கால், அவன் சொல்லுகின்ற செய்யுளை விகற்பித்து இன்ன செய்யுளென்று உணர்தற் கேதுவாகிய பரந்துபட்டுச் செல்வதோர் ஓசை' என்பர் பேராசிரியர்.[2] இசையைத் தொலைவிலிருந்து கேட்டாலும், பாடலின் சொல் வடிவம் தெரியாவிடினும், ஓசையைக் கொண்டே அது இன்ன பண் என்று அறிந்து கொள்ளச் செய்யும் இசையின் இயல்பினை ஒத்ததே இது.

வண்ணம் என்பது ஒரு பாவின் கண்ணே நிகழும் ஓசை விகற்பம்[3] என்றும், சந்தவேறுபாடென்றும்[4] விளக்குவர் பேராசிரியர். 'வண்ணம் என்பது ஒலியின் நிறம்' என்பர் வீ.ப.கா. சுந்தரனார்.[5]

அசையும் சீரும் இசையொடு சேர்த்தல் : 'நிலமிசை நீடுவாழ்வார்', 'வேண்டுதல் வேண்டாமை இலானடி' ஆகிய தொடர்களைச் செப்பலோசையுடன் சேர்த்து இசைத்தால் அவை முறையே நிலமிசை/ நீடுவாழ்/ வார் என்றும், வேண்டுதல்வேண் / டாமை/ இலானடி என்றும் ஒலிக்கும். இதனை 'இசையொடு சேர்த்தி' என்பர் தொல்காப்பியர். பொருள் நோக்காது ஓசையே நோக்கிச் சீர் வகுக்கும் இதனைப் பிறர் 'வகையுளி' என்பர்.[6] தொல்காப்பியர் இதனை,

> அசையும் சீரும் இசையொடு சேர்த்தி
> வகுத்தனர் உணர்த்தல் வல்லோர் ஆறே (செய்-10) என்பர்.

ஒற்றளபு :எழுத்ததிகாரத்தில்,
நீட்டம் வேண்டின் அவ்வளபுடைய
கூட்டி எழூஉதல் என்மனார் புலவர் (நூன்மரபு -6)

---

1. இசையும் இலக்கியமும், முன்னுரை, ப. VII
2. தொல். செய். 1 உரை
3. மேற்படி.
4. தொல். செய். 212 உரை
5. பழந்தமிழிலக்கியத்தில் இசையியல் ப. 32
6. அருள்நோக்கு நீரார் அசைசீர் அடிக்கண்
   பொருள் நோக்கா தோசையே நோக்கி - மருள் நீக்கிக்
   கூம்பவும் கூம்பா தலரவும் கொண்டியற்றல்
   வாய்ந்த வகையுளியின் மாண்பு.
   (யாப்பருங்கல. 95 உரை மேற்கோள்)

குன்றிசை மொழிவயின் நின்றிசை நிறைக்கும்
நெட்டெழுத் திம்பர் ஒத்தகுற்றெழுத்தே (மொழிமரபு -8)

என்று உயிரளபு ஒன்றையே கூறிய தொல்காப்பியர், செய்யுளியலில்,

ஒற்றள பெடுப்பினும் அற்றென மொழிப (செய்.17) என்று ஒற்றளபெடையைக் கூறுகிறார். ஒற்றிசை மிகவும் நீளுதலை நரம்பின் மறையின் இயல்பாகவும் கூறுகின்றார்.[1] யாழ் நூல் வேண்டும் வகையான் தொல்காப்பியர் ஒற்றளபெடை கொண்டதாகப் பேராசிரியர் கூறுகின்றார்.[2] இவை இசைக்கும் ஒற்றளபுக்கும் உள்ள நெருங்கிய தொடர்பினை உணர்த்துகின்றன. 'இசையில் அளவிறந்திசைக்குங்கால், ஒற்றுப் பதினொரு மாத்திரை யீறாக இசைக்கும் என்றார் இசை நூலார்' என்று சங்கரநமச்சிவாயர்[3] கூறுவது இங்கு நினைவு கூரற்பாலது.

இசைநிலை நிறைய நிற்றல் : ஓரசையே நின்று சீர்த் தன்மை பெறுதலுக்கு அது இசைநிலைநிறைய நிற்பதே காரணம் என்பர் தொல்காப்பியர். இதனை,

இசைநிலை நிறைய நிற்குவ தாயின்
அசைநிலை வரையார் சீர்நிலை பெறலே (செய்-26)

என்று குறிப்பிடுவர். இதன்படி,

'கழல்தொழா மன்னவர்தம் கை'

என்பதில் கை என்ற ஓரசையே இசை நிலை நிறைந்து ஒரு சீராயிற்று.

முடுகியல், அராகம் : 'குறிலிணை பயின்ற அடி அராகம் எனப்படும்' என்பர் பேராசிரியர்.[4] இதனைத் தகதிமி தகதிமி என்று செல்லும் நான்மை நடைக்குரியதாக இசைநூல் கூறும்.

கா : தாதுறு முறுசெறி தடமல ரிடையிடை
தழலென விரிவன பொழில் (யா.கா. 31 மேற்.)

துள்ளலோசை, தூங்கலோசை :

துள்ளலோசை கலியென மொழிப (செய். 79)
தூங்க லோசை வஞ்சி யாகும் (செய்.80)

என்பதனால், கலி வஞ்சி என்பன ஓசைவகையான் பெற்ற பெயர்களே என்பதும், கலிப்பா, வஞ்சிப்பா என்பன அவ்வோசை காரணமாக வந்த பெயர்களே என்பதும் துணியப்படும்.

---

1. அளபிறந் துயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும்
உளவென மொழிப இசையொடு சிவணிய
நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர் (தொல். நூன்மரபு. 33)
2. தொல். செய். 2 உரை
3. நன்னூல், சங்கரநமச்சிவாயர் உரை
4. தொல். செய். 121 உரை

தாழிசை, இடை நிலைப்பாட்டு : தாழம்பட்ட இசையுடைய தாதலின் தாழிசை எனப்படும். தொல்காப்பியர் இதனை இடைநிலைப் பாட்டு (செய். 128) என்றும் கூறுவர். 'முடுகலும் விட்டிசைத்தலும் இன்றிச் சீரொடு சீர் தழுவிச் செல்லும் இசை; தழுவு இசை - தாழிசை யாயிற்று' என்பர் ச.பாலசுந்தரனார்.[1] 'ஆழ்தல் - தாழ்தல், அதுபற்றித் தாழிசை என்றும் கூறுவர்' என்பர் சி.கணேசையர்.[2] கலிப்பாவில் தரவுக்கும் ஏனை உறுப்புகளுக்கும் இடையில் வருதலின் இது இடைநிலைப் பாட்டு எனப்பட்டதுபோலும்.

ஒத்தாழிசை : தொல்காப்பியர்,

ஒத்துமூன்றாகும் ஒத்தா ழிசையே (செய். 137) என்பர். ஒத்து ஆழ்இசை - ஒத்தாழிசை என்பர் பேராசிரியர்.[3] ஒத்ததாழிசை ஒத்தாழிசை யாயிற்று என்பர் ச.பாலசுந்தரனார்.[4] வந்த சொற்களும் சொன்முறையும் தாழிசைதோறும் மடங்கி ஒத்து இசைப்பதைப் பின்வரும் இடைநிலைப் பாட்டில் காணலாம்.

சூருடைய கடுங்கடங்கள் சொலற்கரிய என்பவால்
பீருடைய நலந்தொலையப் பிரிவாரோ பெரியவரே?

சேணுடைய கடுங்கடங்கள் செலற்கரிய என்பவால்
நாணுடைய நலந்தொலைய நடப்பாரோ நலமிலரே?

சிலம்படைந்த வெங்கானம் சீரிலவே என்பவால்
புலம்படைந்து நலந்தொலையப் போவாரோ பொருளிலரே?
(யா.கா. 30 மேற்.)

வண்ணகம் : 'தரவினானே தெய்வத்தினை முன்னிலையாகத் தந்து நிறீஇப் பின்னர் அத்தெய்வத்தினைத் தாழிசையானே வண்ணித்துப் புகழ்தலின் வண்ணகமெனப்படும்' என்பர் பேராசிரியர்.[5] இன்று உடுக்கையடித்துச் சிறுகடவுளர்களை வண்ணித்துப் பாடும் உடுக்கைப் பாட்டினை இது நினைவு படுத்துகிறது.

அம்போதரங்கம் : அம்பு தரங்கம் மருவி அம்போதரங்க மாயிற்று. அம்பு-அழகு; தரங்கம்-அலை; அழகிய அலை என்பது பொருள். அம்போதரங்க ஒருபோகு என்ற பாடல் அழகிய இசையலைகளைத்

---

1. தொல்காப்பியம் ஆராய்ச்சிக் காண்டிகையுரை, செய். 115.
2. தொல். செய். 130 பேரா. அடிக்குறிப்பு.
3. தொல். செய். 130 உரை
4. தொல். ஆராய்ச்சிக் காண்டிகை, செய். 115
5. தொல். செய். 140

தரும் என்பர் அடிகளாசிரியர்.[1] தாளமுழக்கின் கண்ணும் சுரம்பாடும் போதும் இசைவாணர் கையாளும் குறைப்பு என்பதை ஒத்தது அம்போதரங்க அமைப்பு என்று விளக்குவர் வீ.ப.கா.சுந்தரனார்.[2] அவர் காட்டுவது:

தா தீ தகதின	தோம் ;	-	3 எண்ணிக்கை
தீ தகதின	தோம் ;	-	2½ "
தகதின	தோம் ;	-	2 "

			7½ "

பண்ணத்தி : பண்ணத்தியைப் பற்றிப் பல்வேறு கருத்துகள் உள்ளன. அவற்றுட் சில வருமாறு :

இளம்பூரணர், பாட்டிடைக் கலந்த பொருள வாகிப்
பாட்டின் இயல பண்ணத் தியயே (செய். 173)

என்ற நூற்பாவுரையில், 'இனிப் பிற நூலாசிரியர் விரித்துக் கூறின இசை நூலின் பாவினம் ஆமாறு உணர்த்துதலின்' என்கிறார். இதிலிருந்து, தாழிசை, துறை, விருத்தம் என்று காக்கைபாடினியார் முதலிய ஒருசார் ஆசிரியர் பாகுபாடு செய்தவையனைத்தும் இசைப் பாடல்களே என்பது உறுதியாகிறது. 'பண்ணைத் தோற்றுவித்தலின் பண்ணத்தி என்றார். அவையாவன சிற்றிசையும் பேரிசையும் முதலாக இசைத்தமிழில் ஓதப்படுவன' என்கிறார்.[3]

பேராசிரியர், 'பாட்டும் உரையும் போலச் செய்யப்படுவன பண்ணத்தி. மெய்வழக்கல்லாத புறவழக்கினைப் பண்ணத்தி என்ப. இஃது எழுதும் பயிற்சியில்லாத புறவுறுப்புப் பொருள்களைப் பண்ணத்தியென்ப என்பது. அவையாவன: நாடகச் செய்யுளாகிய பாட்டுமடையும், வஞ்சிப் பாட்டும், மோதிரப்பாட்டும், கடகண்டும் முதலாயின. அவற்றை மேலதே போலப் பாட்டென்னாராயினார், நோக்கு முதலாயின உறுப்பின்மையான் என்பது[4] என்றார். இதன்படி, மரபு வழிச் செய்யுள்களின் இலக்கணம் நிரம்பாமல் மிகவும் எளிய நடையில் உரைநடைபோல் அமையும் நாட்டுப்புறப்பாடல்களையும், கூத்துப் பாடல்களையும் பண்ணத்தி என்று குறிப்பதுபோல் தோன்றுகிறது.

---

1. தொல். செய். 145 இளம், உரை, பதிப்பாசிரியர் விளக்கம்
2. பழந்தமிழிலக்கியத்தில் இசையியல், ப. 28
3. தொல். செய். 173
4. தொல். செய். 180

ச.பாலசுந்தரனார், 'இசைத்தமிழ் மரபிற்றோன்றி இயற்றமிழ்ப் பகுதியாக வழங்கும் பண்ணத்தி என்னும் பாவகை என்றும், 'இப்பாவகை யாவது கழனி உழவர் பாடும் மழைப்பாட்டும், வெள்ளப் பாட்டும், ஏர்ப்பாட்டும், நடவுப்பாட்டும், நெற்களப்பாட்டும், கிணைப்பொருநர் பாடும் போர்க்களப் பாட்டும், வெற்றிப் பாட்டும், கட்டுங்கழங்குங் காண்பார் பாடும் பாட்டும் போல்வனவாகும். நாட்டுப்பாடல் என இக்காலத்து வழங்கும் பாடல்கள் இப்பண்ணத்தி வழி வந்தவைகளே யாம். பள்ளு முதலாய சிற்றிலக்கியங்கள் இதன் வழித் தோன்றியவை எனலாம்' என்றும் விளக்குவர்.[1]

வீ.ப.கா.சுந்தரனார், 'பண்ணமைக்கப்பட்ட பாட்டுப் 'பண்ணத்தி' என்று பண்ணின் அடிப்படையிலே பெயர் பெற்றது பண்ணின் இயல்பு களை உட்கொண்டு நிற்பது பண்ணத்தி' என்பர்.[2]

ஆசிரியர் செய்யுளியலில் ஆசிரியம், வஞ்சி, வெண்பா, கலி, பரிபாடல் ஆகிய அடிவரையும் நோக்கும் அமைந்த செய்யுள்களையும், நூல், உரை முதலிய அடிவரை இல்லாச்செய்யுள்களையும் உணர்த்திய பின், அடிவரை உள்ளனபோலவும் இல்லனபோலவும் தோன்றும் இசைப்பாடல்கள் செய்யுள் வகைகளில் எதனைச் சாரும்? என்ற ஐயம் அறுத்தற்கு, அவை இசைத்தமிழ்ப் பிரிவைச் சார்ந்தவை என்பது உணர்த்துவார், பண்ணுடன் தோன்றும் அத்தகைய பாக்களைப் பண்ணத்தி என்று பெயர் கொடுத்து விளக்கினார் என்ற கொள்ளலாம்.

மூவள பிசைத்தல் ஓரெழுத்தின்றே

என்று வரையறை கூறிய தொல்காப்பியர்க்கு, மூன்று மாத்திரைக்கும் அதற்கு மேலும் நீண்டொலிக்கும் எழுத்துகளைச் சில பாடல்களில் கண்டு ஐயுறுவார்க்கு, அங்ஙனம் ஒலித்தல் இசை நூலில் உண்டு (நூன். 33) என்று ஐயமறுத்தது போன்றது இது.

வல்லிசை வண்ணம் :

வல்லிசை வண்ணம் வல்லெழுத்துமிகுமே (செய். 208)

இதற்கு, முட்டாச் சிறப்பிற் பட்டினம் பெறினும் (பட். 218)

என்பது போலப் பாட்டினிடையே வல்லினம் மிகுதியாகப் பயிலும் இடங்களே உரையாசிரியர்களால் காட்டப்படுகின்றன. பாடல் முழுவதும் வல்லினஒலியே வந்து தனித்த ஒலியின்பம் தரும் இயல்பை இசைத்தமிழ்ப்பாக்களில் காணலாம். சான்றாக,

---

1. தொல். ஆராய்ச்சிக் காண்டிகை, செய். 179.
2. தொல்காப்பியத்தில் இசைக்குறிப்புகள், ப. 30

முத்தைத்தரு பத்தித்திருநகை
அத்திக்கிறை சத்திச் சரவண
முத்திக் கொரு வித்துக் குருபர எனவோதும்
(திருப்புகழ், திருவண்ணாமலை)

என்ற திருப்புகழைக் கூறலாம்.

மெல்லிசை வண்ணம் :

மெல்லிசை வண்ணம் மெல்லெழுத்து மிகுமே (செய்.209)

இதற்கு, பொன்னி னன்ன புனை நுண்டாது என்பது போல் ஒரோ வழியன்றி, ஏனையின வொற்றுகள் தீண்டாமல் முழுவதும் மெல்லின வொற்றுகளே பயிலும் பாடல்கள் இசைத் தமிழில் உண்டு. சான்று,

தண்டையணி வெண்டையங் கிண்கிணிச தங்கையுந் கொஞ்சவேநின்
தண்கழல்சி லம்புடன் (திருப்புகழ், திருச்செந்தூர்)

உருட்டுவண்ணம் :

உருட்டுவண்ணம் அராகம் தொடுக்கும் (செய். 224)

இதற்கு, 'உருமுரறு கருவிய பெருமழை தலைஇய' (அகம்.158) என்ற நாற்சீரடி காட்டப்படுகிறது.

முடுகுவண்ணம் :

முடுகுவண்ணம்
அடியிறந் தோடி அதனோ ரற்றே (செய். 225).

இதற்கு, நெறியறி செறிகுறி புரிதிரி பறியா
வறிவனை முந்துறீஇ (கலி 39)

என்ற நாற்சீரின் மிக்க அடிகாட்டப்படுகிறது.

நாற்சீர் அடிக்கண் உருட்டி வருவது உருட்டு வண்ணம் என்றும் அதனின் மிக்க அடிக்கண் உருட்டி வருவது முடுகு வண்ண மென்றும் செய்யுளியல் சிறுவேறுபாடு காட்டினாலும், இசைத்தமிழ் இவ்வனைத்தையும் ஒலியடிப்படையில் ஒன்றாகவே கருதுகிறது. தேவாரத்தில் இவ்விருவகை வண்ணங்களும் திருவிராகம் என்ற பெயரிலேயே காணப்படுகின்றன. சான்று:

நடைமரு திரிபுர மெரியுண நகைசெய்த
(சம்பந்தர் தேவாரம், திருவிராகம் 1 - 121)

இது நாற்சீரடிப்பாடல்.

பிறையணி படர்சடை முடியிடை
பெருகிய புனலுடை யவனிறை
(சம்பந்தர் தேவாரம், திருவிராகம் 1 - 19)

இது அறுசீரடிப்பாடல்.

புலன் :

தெரிந்த மொழியாற் செவ்விதிற் கிளந்து
தேர்தல் வேண்டாது குறித்தது தோன்றின்
புலன்என மொழிப புலனுணர்ந் தோரே (செய். 223)

மக்களுக்கு எளிதில் விளங்கும் வழக்கு மொழியால் அமைந்து, கேட்ட அளவில் பொருள் புலப்படுமாறுள்ள பாடல்களின் இயல்பு புலன் என்னும் வனப்பாகக் கூறப்படுகிறது. இவ்வியல்புடையன இசைத் தமிழிலும் நாடகத்தமிழிலும் காணப்படும் இசைப் பாடல்களே. பேராசிரியரும், 'விளக்கத்தார் கூத்து முதலாகிய நாடகச் செய்யுளாகிய வெண்டுறைச் செய்யுள் போல்வன' என்று விளக்குகிறார்.[1] இதற்குச் சான்றாக,

சொல்லடா நீயா தமிழனின் பிள்ளை?
சூடு சுரணை என்று கொஞ்சமும் இல்லை
(காசி ஆனந்தன் பாடல்)

என்ற பாடலைக் கூறலாம்.

இழைபு:

ஒற்றொடு புணர்ந்த வல்லெழுத் தடக்காது
குறளடிமுதலா வைந்தடி யொப்பித்
தோங்கிய மொழியான் ஆங்கனம் மொழியின்
இழைபின் இலக்கணம் இயைந்த தாகும் (செய்.224)

வல்லொற்று வாராமல், ஓங்கிய ஓசையுடைய நெடிலும் மெல்லொற்று களும் ல ள மெய்களும் பெற்றுத் தெரிந்த மொழியால் நடக்கும் பாடல்களின் இயல்பு இழைபு எனப்படும் என்பது இதன் கருத்து. இவ்வியல்பு இசைத்தமிழ்ப் பாடல்களுக்கு இன்றியமையாததாகும்.

பேராசிரியர் 'அவையாவன : கலியும் பரிபாடலும் போலும் இசைப்பாட்டாகிய செந்துறை மார்க்கத்தன என்பது. இவற்றுக்குக் காரணம் தேர்தல் வேண்டாது பொருள் இனிது விளங்கல் வேண்டும் என்றது அவிநயத்துக்கு உரியவாதல் நோக்கி என்பது' என்று விளக்குகிறார்.[2] நச்சினார்க்கினியரும் இக்கருத்தினரே. இதற்கு இளம்பூரணரும், ச. பாலசுந்தரனாரும் காட்டிய சான்றுகள்

---

1. தொல். செய். 241
2. தொல். செய். 242

வல்லொற்றடக்கியுள்ளன. இசைத்தமிழில் இவ்விலக்கணத்துக்குச் சிறந்த சான்றுகளை நிரம்பக் காணலாம். காட்டு:

மாசில் வீணையும் மாலை மதியமும்
வீசு தென்றலும் வீங்கிள வேனிலும்
மூசு வண்டறை பொய்கையும் போன்றதே
ஈசன் எந்தை இணையடி நீழலே
(அப்பர் தேவாரம். பொது)

இயற்றமிழ் இலக்கணம் கூறும் செய்யுளியலில் இசைத்தமிழ் இயல்புகள் இடம்பெற்றது எப்படி?

தொல்காப்பியரின் நோக்கம் இயற்றமிழ்ச் செய்யுள்களுக்கு இலக்கணம் கூறுவதே. இயற்றமிழ்ச் செய்யுள்களிலும் இசைத் தன்மையுடைய பகுதிகள் பல உண்டு. அச் செய்யுள்களுக்கு இலக்கணம் கூறும்போது, இசைத் தன்மைகளும் எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றன. அவையே இசைப்பாடல்களின் இயல்புகளாகவும் அமைந்துவிடுகின்றன. அவற்றிற் சிலவற்றை மேலே கண்டோம். இசையியல்புகள் கூறப் படினும், செய்யுளியலின் நோக்கம் இயற்றமிழ் இலக்கணம் கூறுவதே என்பதைப் பின்வரும் சான்றுகள் தெளிவாக்குகின்றன:

1. ஆசிரியர் நல்லந்துவனார் பரிபாடலை,
இன்னியல் மாண்தேர்ச்சி இசை பரிபாடல் (பரிபா.11)
என்று சிறப்பித்துள்ளார். இது பரிபாடல் இசைப்பாட்டாகவே கருதப் பட்டமையைக் காட்டும்.

2. 'கலிப்பாவும் பரி பாடலும் இசைப்பாட்டு' என்று பேராசிரியர் கூறுவதை மேலே கண்டோம்.

3. 'கொன்றை வேய்ந்த செல்வனடியிணை
என்றுமேத்தித் தொழுவோம் யாமே

என்பது கந்திருவமார்க்கமாதலின் ஈண்டையிலக்கணமெல்லாம் பெறுதல் சிறுபான்மை யெனக் கொள்க' என்று பேராசிரியர் 'தரவின்றாகி' என்னும் செய்யுளியல் நூற்பாவுரையில் கூறுகின்றார். இதில் ஈண்டையிலக்கணம் என்றது இயற்றமிழ் இலக்கணத்தை.

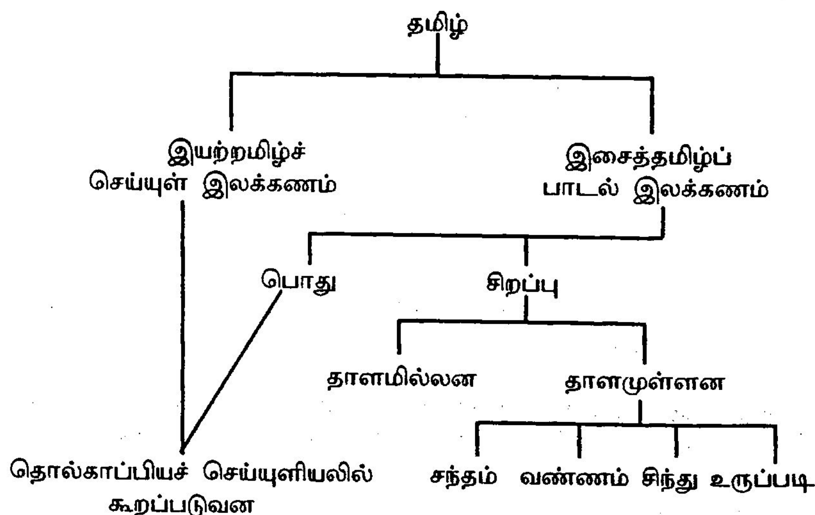
4. 'ஒரு பொருள் நுதலிய' என்ற செய்யுளியல் நூற்பா வுரையில் பேராசிரியர், 'கந்திருவ மார்க்கத்து வரியும் சிற்றிசையும் பேரிசையும் முதலாயின போலச் செந்துறைப் பகுதிக்கே உரியவாகி வருவனவும், கூத்தநூலுள் வெண்டுறையும், அராகத்திற்கேயுரியவாகி வருவனவும், ஈண்டுக்கூறிய செய்யுள்போல வேறுபடப்பெறும் வழக்கியல் என்பது கருத்து. இக்கருத்தானே அவற்றை இப்பொழுதும் இசைப்பாவென வேறுபெயர் கொடுத்து வழங்குப.

இனி யாப்பிலக்கணத்துக்கு ஒப்பவே இசை நூலுட் சொல்லப்பட்ட செய்யுளும் உள' என்கிறார். இதில் 'ஈண்டுக் கூறிய செய்யுள்போல வேறுபடப் பெறும் வழக்கியல்' என்பது நோக்கத்தக்கது.

5. 'செய்யுள் உறுப்புகளுள் வண்ணம், வனப்பு என அமைந்திருப்பவை, இயற்றமிழ் வழிப்பட்ட இசைத்தமிழ் என்பதை நிறுவிக் காட்டுவன. ஆதலால் தொல்காப்பியர் கூறிய செய்யுளியல் இயற்பா இலக்கணமாவதுடன், இசைப்பாஇலக்கணத்தின் ஒரு பகுதியையும் தன்னகத்துக் கொண்டது என்பது வெளிப்படும்' என்று புலவர் இரா.இளங்குமரன் கருதுகின்றார்.[1]

செய்யுளியலில் இசைத்தமிழியல்புகள் காணப்படுவது எந்த அளவு?

பொதுவும் சிறப்புமாகிய இசைத்தமிழ் இலக்கணங்களில், தாளமில்லன, சந்தம், வண்ணம், சிந்து, உருப்படி முதலிய தாளமுள்ளன ஆகிய சிறப்பிலக்கணங்களை யொழித்துத் தொல்காப்பியச் செய்யுளியலில் கூறப்படுவன பொதுவிலக்கணங்களில் சிலவே. பின்வரும் வரைபடம் அதனைக் காட்டும்.



---

1. தமிழிசை இலக்கியம், ப. 7

துணை நூல்கள்

1. இ.அங்கயற்கண்ணி, **இசையும் இலக்கியமும்**, கலையகம், சென்னை, 1991.

2. இரா.இளங்குமரன், **தமிழிசை இயக்கம்**, மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை, 1993.

3. வீ.ப.கா. சுந்தரனார், **தொல்காப்பியத்தில் இசைக்குறிப்புகள்**, உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1994.

4. வீ.ப.கா. சுந்தரனார், **பழந்தமிழிலக்கியத்தில் இசையியல்**, கழகம் சென்னை, 1986.

5. ச.பாலசுந்தரனார், **தொல்காப்பியம் ஆராய்ச்சிக்காண்டிகையுரை**, பொருள் III, தஞ்சை, 1991.

6. **சிலப்பதிகாரம் அடியார்க்கு நல்லார் உரை**, உ.வே.சா. நான்காம் பதிப்பு, சென்னை, 1944.

7. **திருஞானசம்பந்தர் தேவாரம்**, தி.வே. கோபாலய்யர் பதிப்பு, பிரஞ்சுக் கழகம், புதுச்சேரி, 1984.

8. **திருநாவுக்கரசு சுவாமிகள் தேவாரம்**, தலமுறை, திருப்பனந்தாள் மடத்துப் பதிப்பு.

9. **திருப்புகழ்ப் பெருந்திரட்டு**, கழகம் சென்னை, 1980.

10. **தொல்காப்பியம், பொருள், பின்னான்கியல்களும் பேராசிரியரும்**, கணேசையர் பதிப்பு, சுன்னாகம், 1943.

11. **தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், செய்யுளியல்**, இளம்பூரணர் உரை, அடிகளாசிரியர் பதிப்பு, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சை, 1985.

12. **நன்னூல் விருத்தியுரை**, சங்கரநமச்சிவாயர், உ.வே.சா. பதிப்பு சென்னை, 1942.

13. **பரிபாடல்**, இராசம் பதிப்பு, சென்னை, 1957.

14. **யாப்பருங்கால விருத்தி**, இரா.இளங்குமரன் பதிப்பு, கழகம், சென்னை, 1930.

தொல்காப்பியக் கலையியல்

முனைவர் நிர்மல் செல்வமணி

தொல்காப்பியத்திலும், கழக இலக்கியங்களிலும் 'கலை' என்னும் சொல் குரங்கு, மான் முதலிய விலங்குகளின் ஆணினைக்[1] குறிக்கின்றதே ஒழிய இசை, கூத்து, ஓவியம், சிற்பம் போன்றவற்றைக் குறித்திலது. திணைக் குமுகாயத்தில் இசை முதலியவற்றைக் குறிப்பதாக இச்சொல் வழங்கிற்றிலது. பிற்காலத்திலேயே அப்பொருளைச் சுட்டும் வழக்கு தோன்றியுள்ளது.[2]

'கலை' என்னும் சொல் ஏன் ஆண் விலங்கைக் குறித்தது? இதனை அறிந்து கொள்வதற்கு முன்னர் இச்சொல்லின் வேர்ப் பொருளை அறிதல் வேண்டும். அவ்வேரின் வழியே அச்சொல்லின் பிற பொருள்களையும் விளக்கத் தலைப்படுவோம்.

அல்-என்பதே கல் என்ற சொல்லின் வேர். அது, 'அடுத்திரு' என்று பொருள்படும்.[3] க்+அல் (அடுத்திரு) கல், ஒன்றை மற்றொன்றோடு நெருக்கச்செய், அவ்வாறு செய்து தோண்டு;கல்லு, தோண்டு.[4] மனிதனின் மிகத் தொன்மையான தொழில்களுள் தோண்டுதலும் ஒன்று எனக் கொள்ளலாம். பழங்கற்காலத்தில் அவன் உணவை உற்பத்தி செய்யாது வேட்டையாடியும், காய், கனி போன்றவற்றைச் சேகரித்தும் வாழ்ந்த காலத்தில் கிழங்கு வேர் போன்றவற்றைப் பெறுவதற்காகத் தோண்டினான். ஆறறிவு உடைய விலங்காகிய மனிதன் பிற விலங்குகளைப் போல நிலத்தைத் தோண்டியே சில உணவு வகைகளைப் பெற வேண்டியிருந்தது. அவ்வாறு தோண்டுவதற்குச் சிறு பாறைச் சில்லுகள் பயன்பட்டன. கல்லுவதற்குப் பயன்பட்டதைக் 'கல்' என்றான். அதைக் கொண்டு மரத்தையும் கல்லையும் தோண்டினான். தோண்டிப் பல பொருள்களைச் செய்தான். கல்லிச் செய்த ஏனத்தைக் 'கலம்'[5] என்றான். நீர் நிலையைக் கடத்தற்கு மரத்தைக் கல்லிச் செய்த நீர்ப்புணையையும்[6] 'கலம்' என்றான்; வேலைப்பாடு மிகுந்து நன்றாகச்

---

1. **தொல்.** 111, 9.2:2; **பெரும்.** 496; **மது**.332; **மலை.** 315, 404-5, 292; **நற்.** 37 : 6; 119 : 5; 265: 2; **குறுந்.** 69 : 1; 90 : 4 ; 153 : 2; **அக.**7 : 20; 47 : 7; 82 : 5; **புற.** 23: 18; 116 : 11 - 12; 152 : 3.
2. **சிலப்.** 8 : 64; 14 : 167; **சீவக.** 667 : 1
3. எசு. ஞானப்பிரகாசர், **சொற்பிறப்பு - ஒப்பியல் தமிழ் அகராதி**, தொகுதி - 1, **சுன்னாகம்**, 1938, ப.146
4. **நாலடி** 185
5. **அக.** 149 : 9; 262: 7; **கலி.** 133 : 17; **பெரும்.** 477; **அக.** 308 : 6.
6. **அக.** 152 : 7; **ஐங்.** 192 : 2; **புற.** 26 : 2; **பெரும்.** 350

செய்யப்பட்ட சாடிகளையும், குப்பிகளையும் 'நன்கலம்'[1] எனச் சிறப்பித்துச் சொன்னான்; கல்லிச் செய்த அணிகலனை 'கலம்' (கலன்)[2] என்று குறித்தான்.

தோண்டுவதற்குத் திண்மையான பொருளே பயன்படுமாதலாலும் நெகிழ்ச்சி உடையது பயன்படாது என்பதாலும், அத்தகைய பொருளாகக் கல் பயன்பட்டதாலும், அக்கல்லின் திண்மைத் தன்மை 'கற்பு' எனப் பட்டது(கல்+பு=கற்பு). அத்தன்மை மரத்தின் வயிரத்திற்கும் உண்டாதலால் மரவயிரத்தைக் 'கலை'[3] என்றான். மர வயிரம் என்பது கல் போன்ற கடினமான பகுதி. இத்தகைய திண்மைத் தன்மையாம் வயிராக்கியம்[4] கொண்ட ஆண் விலங்கினையும் 'கலை' என்றான். இங்குக் கவனிக்கத் தக்கது என்னவெனில், தோண்டு என்ற முதற் பொருளினின்று தோண்டும் பொருளின் திண்மைத் தன்மை என்ற வழிப்பொருள் தோன்றியது என்பது. **தொல்காப்பியக்** காலத்திலேயே வழிப்பொருள் முதன்மையிடம் பெற்று, கழக இலக்கியப் பரப்பில் நெடுக விலங்கின் ஆணினை இச்சொல் குறித்துள்ளதெனின், தோண்டுதல் என்ற முதற்பொருளின் தொன்மையை ஒருவாறு உணரலாம்.

இனி, நிலத்தைக் கல்லியபோது உணவும், நீரும் புறப்பட்டமை போன்று, மனத்தைக் கல்லியபோது அறிவு தோன்றியது. இதனாலேயே வள்ளுவரும் மணற்கேணி தொடத்தொட ஊறுவது போன்று, நூல் களைக் கற்கக் கற்க மனக்கேணியில் அறிவு ஊறும் என்றார். அறிவிற் காக மனத்தைக் கல்லுவதைக் 'கல்வி'[5] என்றனர்.

---

1. **புற.** 56 : 18; 6 : 15
2. "கலம் அல்லது கலன் எங்ஙனம் நகையைக் குறித்தது என்பது இப்போது அறிய இயலவில்லை. இது, கல் என்னும் ஓசையுண்டாக்கும் சதங்கை, சிலம்பு போன்ற காலணிகளுக்கு முதலிற் பெயராகிப்பின்பு காலப்போக்கில் நகைகளுக்குப் பொதுப்பெயராய் அமைந்ததோ என்னவோ தெரியவில்லை" என்று மா. இராசமாணிக்கனார் தமது **பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சியில்** (சென்னைப் பல்கலைக் கழகம் 1970, ப.527) ஆய்வுச் செம்மை தோன்றக் குறித்தது பாராட்டுக்குரியது. **மது.**695; **குறிஞ்.**14; **மலை.**50; **மது.** 641 - 642 (கலன்).'கல்லிழைத்த நகை' என இக்கால வழக்கு உண்டு என்ற இராசமாணிக்கனாரின் குறிப்பு சிறப்பானது (ப. 527)
3. **பிங்கலம்** 3312
4. வயிர், கடினத் தன்மையுடைய கொம்பு; வயிர் + ஆக்கியம் - வயிரக்கியம்; ஒ.நோ. : பாக்கியம்; பாக்கு (பகுப்பு) + இயம்-பாக்கியம், பகலின் 15 முழுத்தங்களில், பதினைந்தாவது.
5. **குறள்.** 396

'கல்' என்பது இத்துணைத் தொன்மையான சொல் எனினும், அதனின்று கல்லு, கலம், கலவர், கலப்பை, கல்வி, கற்பு போன்ற பல சொற்கள் பண்டே தோன்றியிருப்பினும்,[1] கலை என்ற வடிவமும் முன்னரே முளைத்ததெனினும், இசை, ஓவியம் போன்றவற்றைக் குறிப் பதற்குக் 'கலை' என்ற சொல் பயன்பட்டிலது.

அவ்வாறெனின், பயன்பட்ட பொதுச் சொல் யாது எனக் காண்பது இன்றியமையாதது.

கலை என்பது ஒருவகை வினை.[2] கலைப் பொருட்களான இசை, பாட்டு, நாடகம், ஓவியம், படிவம் போன்றன மனிதனால் செய்யப்படுவனவே. வினை அல்லது தொழில் என்பதனைத் தொல்காப்பியர் எண்வகைக் கூறுகளாகப் பகுத்துக் காட்டுகின்றார்.[3]

அவை பின்வருமாறு :

வினை	வனைதல்
செய்வது	குயவன்
செயப்படுபொருள்	குடம்
நிலம்	வனையுமிடம்
காலம்	வனையும் காலம்
கருவி	சக்கரம்
இன்னதற்கு இது	நுகர்வோன்
பயன்	பொருளை வைத்தற்கு

மனிதன் இயற்றும் வினை/தொழில்/செயல் அனைத்திலும் இக்கூறுகளைக் காணலாம். எனின், அவற்றினின்றும் 'கலை' எவ்வாறு வேறுபடும்? கலையின் சிறப்புக் கூறு யாது? குயவன் ஒருவன் செய்யும் குடங்கள் அனைத்தும் கலைப் பொருளாகா. ஏனெனில் ஒரு பயன்பாடு கருதி மட்டும் அவை செய்யப்படுங்கால், அவற்றின் வடிவத்தில் கருத்து செல்லாது. அவற்றை அணி செய்வது தேவையாகாது. மாறாக, அவற்றைக் கலைப் பொருட்களாகச் செய்யுங்கால், ஒவ்வொரு குடமும் எத்துணைச் செப்பமுறச்செய்ய இடந்தருமோ அத்துணைச் செப்பமுறச்

---

1. கருதுதற்குரிய பிற சொல்கள்: கலம் - கலயம் - கலசம்; கலவறை(கலம் + அறை); கலவடை(கலம் +அடை) புரியணை; கலனை; கலம் வட, உறல, கலப்பை
2. ஒண்வினை ஓவியர், **பெருங்.** உஞ்.46; ஓவ வினையாளர், **பெருங்.** இலாவண.41
3. **தொல்.** 11.3.29; வடமொழி மருத்துவ நூலான **சரக சமிதையில்** (கி.பி.78) **காரியாபிநிர்விர்த்தி** என்றொரு கோட்பாடு உண்டு. அதுவினையைப் பத்து கூறுகளாகப் பகுத்துக் காட்டும். அதனோடு அரிசுடாட்டிலின் (கி.மு.384-322) நால்வகைக் காரணக்கோட்பாட்டையும் ஒப்பிட்டுக் காணலாம்.

செய்யவேண்டும். இன்னும் நேர்த்தியாகச் செய்ய இயலாது என்ற அளவில் அவற்றைச் செய்யவேண்டும். அப்போது அவை கலைப் பொருளாகின்றன.[1] ஆகக், கலைவினையின் அடிப்படைப் பண்பு நேர்த்தி அல்லது செப்பம் எனலாம். கபிலனைப் பற்றிப் பொருந்தில் இளங்கீரனார் பாடுகையில், செறுத்த செய்யுட் செய்செந் நாவின் வெறுத்த கேள்வி விளங்குபுகழ்க் கபிலன்[2] என்றார். அதாவது, பல பொருளையும் அடக்கிய (செறுத்த) செய்யுளைச் செய்யும் செவ்விய நாவினையும் மிக்க (வெறுத்த) நூலறிவையும், விளங்கிய புகழையும் உடைய கபிலன் என்று வியந்துள்ளார். இங்கு, செய்யுளின் செம்மைப் பண்பை அதனைச் செய்த நாவிற்கு ஏற்றிக் கூறி, அதன் செறிவுத் தன்மையை அடையாக வைத்து அறிவுறுத்தியுள்ளார்.

கலையைச் 'செய்தி' என்றும் வழங்கும் மரபு இருந்தது. (ஓவச் செய்தி,[3] ஓவியச் செய்தி,[4] வட்டிகைச் செய்தி.[5]) தொல்காப்பியரும் செய்தியைக் கருவாகக் குறித்துள்ளார்.[6] செய்தி என்பது குறித்த நிலத்திற்கு உரிய தொழில் என்று உரை செய்துள்ளனர். அதாவது, முல்லைக்கு நிரை மேய்த்தல், குறிஞ்சிக்குத் தேனழித்தல், மருதத்திற்கு உழவு, நெய்தலுக்கு மீன் படுத்தல், உப்பு விளைத்தல், பாலைக்கு ஆறலைத்தல் என்பர். இது பொருந்தாது. ஏனெனில், இத்தொழில் களாலேயே ஒவ்வொரு நிலத்திற்கும் உரிய உணவு பெறப்படுவதால், அவ்வுணவு என்பது உணவைத் தோற்றுவிப்பது, காப்பது, உண்ணும் நிலைக்கு அதனை மாற்றியமைப்பது போன்ற அனைத்துத் தொழில் களையும் உள்ளிட்டதாகவே இருத்தல் வேண்டும். காட்டாக, மீனும், உப்பும் நெய்தலுக்கு உரிய உணவு என்றால், மீன் படுத்தலையும் உப்பு விளைத்தலையும் அவை உள்ளடக்கியனவே; இத்தொழில்கள் நடை பெறாமல் உணவு கிட்டாது என்பதால். மேலும், 'செய்தி' என்பது நேர்த்தியாக வினைஇயற்று என்று பொருள்படும் 'செய்' என்பதனடித் தோன்றியது ஒரு காரணம். மீன்படுத்தலும், ஆறலைத்தலும், நிரை மேய்த்தலும் செம்மையாகச் செய்யப்படுவதாகா. இவை தொழிலே அன்றிச் செயலாகா. எனவே செய்தி என்பது ஓவியம் போன்ற செப்ப மான வினையையே குறித்ததாதல் வேண்டும். இனிக் கருப்பொருள் வகைப்பாடும், வைப்புமுறையும் இவ்விளக்கத்தை அரண் செய்வனவே. தெய்வம் என்பது சமயத்தைக் குறித்தது; உணவு பொருளாதாரக் கூறைக்

---

1. கீட்சு என்ற ஆங்கிலப் புலவன் கண்டு கண்டு வியந்த கிரேக்க மண்தாழிகள் அத்தகையன.
2. புற. 53 : 11 - 12
3. அக. 5 : 20
4. மணி. 18 : 67
5. மணி. 4 : 57
6. தொல். 111. 1. 18.

குறித்தது, மா, மரம், புள் என்பன இயற்கை சார்ந்தன; பறை என்பது விளம்பரம், கருத்துப் புலப்பாட்டு முறை; செய்தியும், யாழின் பகுதியாம் சிறுபண்ணும் கலை வகை. இவ்வாறு குமுகாயத்தின் அடிப்படைக் கூறுகளைக் குறித்துள்ளார். இதனால்,செய்தி என்ற கருவும் கலையையே குறித்தது எனக் கொள்ள இடமுண்டு.

கலை என்பதைப் பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள், 'செய்' என்ற வினைச் சொல்லின் வகை கொண்டே குறித்துள்ளன என்பது விளங்கும். ஓவியங்களால் அணி செய்யப்பட்ட சித்திர மாடச் சுவரைச் 'செய்வுறு நெடுஞ்சுவர்' என நெடுநல்வாடை(112)குறித்தது. 'செய்கை' என்ற சொல்லும் ஒரோவேளைக் கலையைக் குறித்துள்ளது: ''வித்தகர் இயற்றிய விளங்கிய கைவினைச் சித்திரச் செய்கைப் படாம்போர்த் ததுவே ஒப்பத் தோன்றிய உவவனம்''.[1]

செய்தி, செய்கை என்பவற்றினின்றும் செய்யுள் வேறுபட்டது. அது, உள் என்ற கடைநிலை பெற்றுச் சிறப்புப் பொருளைத் தருவது.[2] செய்+உள்=செய்யுள், உள்(நின்று) செய்தல். இது, இயவுள், கடவுள், பாய்த்துள் போன்றதொரு சொல். இயவுள், உள் நின்று இயக்குவது; கடவுள், உள்நின்று கடந்திருப்பது: பாய்த்து+உள்=பாய்த்துள், உள்ளே பாய்தல். உள்நின்று செய்தல் என்பதன் பொருள் யாது? இது, செய்வோன் செயலில் கொள்ளும் ஈடுபாட்டை, உறவைக் காட்டுவது. ஒரு நிலையில் அவன் தனது செயலோடு ஒன்றறக் கலந்துவிடும் நிலை ஏற்படும். ஒத்த கிழவனும், கிழத்தியும் உடலளவில் தாம் வேறுபடினும், உள்ளம் கலந்து ஓர் உயிரே என்று உணரும் நிலை எய்தியாங்கு, புலவனும் தான் செய்யும் கலைப்பொருளோடு ஒன்றிவிடும் நிலை குறித்துச் 'செய்யுள்' எனப்பட்டது. அப்போது, தான் பயன் கொள்ளும் கருவியை எண்ணாது, தனது செயலை ஆய்ந்து பார்க்காது, தானே அக்கலைப் பொருளாவான். இதனை வள்ளுவர், 'எழுதுங்கால் காணாக் கோலே போல்'[3] என்றார்.

இனிச் செய்யுள் என்பது கலையைக் குறிக்கும் கிரேக்க, இலத்தீன் சொற்களோடும், ஒப்புமை உள்ளது.[4] செய், படை எனப் பொருள்படும் 'Poiein' என்னும் கிரேக்கச் சொல்லினின்றே 'Poetry' என்ற ஆங்கிலச்

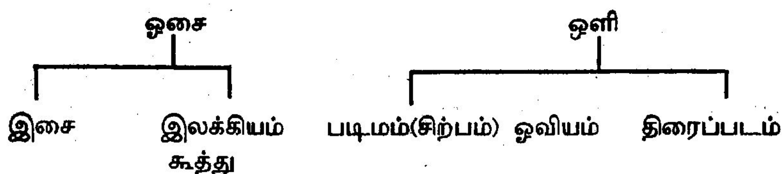
---

1. **மணி.** 3 : 167 - 169
2. Nirmal Selvamony, 'Ceyyul' **Journal of Asian Studies**, March, 1985. pp.193 - 202
3. **குறள்** 1285; மரத்தை மறைத்தது மாமத யானை / மரத்தில் மறைந்தது மாமத யானை, **திருமந்திரம்** 2290
4. Nirmal Selvamony, op.cit.

சொல் தோன்றிற்று. கவிதைக்கே உரிய சொல்லாக வழக்கில் 'Poiesis' பயின்று வந்திருப்பினும், பிற கலைகளையும் குறிக்கும் பொதுச் சொல்லாக அதனை நெடுகப் பயன்படுத்தி வந்தனர். அதுபோன்று பொருத்து, இயை எனப் பொருள்படும் 'ar' என்ற இலத்தீன் வேரினின்று கலையைக் குறிக்கும் 'ars' என்ற இலத்தீன் சொல்லும், 'art' என்ற ஆங்கிலச் சொல்லும் தோன்றின. Poiesis, art, செய்யுள் என்ற மூன்று சொற்களும் நேர்த்தியாகச் செய்தல் என்ற அடிப்படைப் பொருளை உடையனவே. மேலும், 'Poiesis' என்ற கிரேக்கச் சொல்லைப் போன்றே, தமிழ்ச் செய்யுள் என்பதும் முதலிற் கலைகள் அனைத்தையும் குறித்த பொதுச் சொல்லாக வழங்கிப் பின்னர் மொழிசார் கலைகளைக் குறித்து, மூன்றாம் நிலையில், கவிதையை மட்டும் குறிப்பதாக வழங்கலாயிற்று. அதாவது **தொல்காப்பியக்** காலம் வரையிலும், கலைகளைக் குறித்த பொதுச் சொல்லாகவும், கழக இலக்கியக் காலத்தில் மொழிசார் கலைகளை மட்டும் குறித்ததாகவும், அதன் பின்னர் கவிதையைக் குறித்ததாகவும் கொள்ளலாம். இதனால் வழக்கும் செய்யுளும் **தொல்காப்பிய** நூலின் இருபெரும் முதல் என்று பனம்பாரனார் குறித்தபோது, செய்யுள் என்பது வழக்கினின்றும் வேறுபட்டு வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளுள் செப்பமுற்ற கலையைக் குறித்தார் எனக் கொள்வது இழுக்காது. அவ்வாறே, பொருளதிகாரத்தில் உள்ள செய்யுளியலும் மொழியைப் பெரிதும் அடிப்படையாகக் கொண்டாலும், அனைத்துக் கலைகளுக்கும் உரிய பொதுவிலக்கணமாக அதனைக் கொள்ள இடம் தருவது எனக் கொள்ளலாம். இரண்டாம் நிலை வழக்கைப் **புறநானூற்றுப்** பாடலில்(53) கபிலனின் செய்யுட் புலமையைச் சுட்டிய இடத்து, செய்யுள் என்பது நாவினால் செய்யப்படுவது என்று கூறியது காண்க. அதாவது, அது மொழிசார் கலை என்பது குறிப்பு. மூன்றாம் நிலை வழக்கு இன்று வரையிலும் தொடர்வது.

உள்நின்று இயற்றப்படும் செய்யுள் என்பது குறிப்பாக மொழிசார் கலைகளுக்கே உரிய சொல்லாக ஆனதன் காரணம் யாது? இதனை விளக்குவதற்கு, முதற்கண் கலையோடு புலன் கொண்டுள்ள உறவைச் சற்று விளக்குதல் வேண்டும். உலகோடு மனிதன் உறவு கொள்வதற்குப் புலன்களே வாயில்களாக அமைகின்றன. இவ்வுறவு மிகவும் செம்மையாக ஆகும்போது கலை தோன்றுகிறது. அதாவது, இசை, கவிதை என்பன மிகவும் செப்பமான கேள்வி. பாட்டு என்பது சீரியச் செப்பமான கேள் பொருள். ஓவியம் என்பது நேர்த்தியான காண்பொருள்.

இவ்வகையில், அனைத்துக் கலைகளும் ஐம்புல வாயில்கள் வழி நுகரப்படுவன என்றும், ஐம்புலன்களினின்று பிரித்து உணரவியலாதன என்றும் அறியலாம். இன்று கலைகள் என நாம் சிறப்பிக்கும் இசை, இலக்கியம், கூத்து, ஓவியம், படிமம், திரைப்படம் என்பன அனைத்தும் ஓசை, ஒளி என்ற இரு புலன்களைச் சார்ந்தனவே:



இதனாலேயே, புலவரைப்பற்றிச் சொன்ன தொல்காப்பியர், அவர் 'கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும் உணர்வுடை மாந்தர்'[1] என்று சிறப்பித்துக் கூறினார். அதாவது, கண், செவி என்ற இரு பொறிகளின் அடித்தோன்றிய கலைகளே சிறப்பாக வழங்கின என்று சுட்டினார்.

இதனால் பெறப்பட்டது என்னவெனில், ஊறு, நாற்றம், சுவை என்ற மூன்றினடியாகவும் நாம் கலைகளைப் பயின்றிலோம் என்பது. அதாவது, இம்மூன்று புலன்களையும் பலகால் பயின்று அவற்றால் நுகரப்படுவனவற்றைச் செம்மைப்படுத்திக் கலைகள் என்னும் நிலைக்குக் கொணர்ந்திலோம். சுவையைக் கைப்பு, இனிப்பு, புளிப்பு, உவர்ப்பு, துவர்ப்பு, கார்ப்பு என அறுவகைப்படுத்திப் பல்வகைப் பண்டங்களைப் பண்ணும் வகைகளை மரபாகப் பயின்று வந்தும்,[2] மதுபானங்களையும், தேநீர் போன்ற குடிப்புகளையும் சுவைத்துத் தரம்பிரிக்கும் சுவைப் புலவர் பலர் மேலை நாடுகளில் இருப்பினும், பிறகலைகளுடன் உடன் வைத்து எண்ணத்தக்க அளவில் சுவைக் கலையை நாம் வளர்த்திலோம். அதற்கு உரிய இடத்தைத் தந்திலோம். அவ்வாறே, நாற்றம் என்பதையும் ஒரு தனிக் கலை என்னும் அளவிற்கு உருவாக்கினோம் இலோம். வாசனைப் பொருள்களைப் பற்றிய நல்லறிவு தமிழருக்கு இருந்தது என்பதற்குச் சான்று உண்டு. **சிலப்பதிகாரம்**[3] முப்பத்திருவகை ஓமாலிகையைக் குறிப்பிடுகின்றது. ஓமாலிகை என்பது நீரை நறுமணமாக்கச் சேர்க்கும் கலவைப் பொருள். நாற்றம் நறியது, தீயது என இரு வகைப்படும் என்றும், உயிர்ப் பொருளாலும், உயிரற்ற பொருளாலும் அது தோன்றும் என்றும் அறிவோம். மனிதன் உள்ளிட்ட விலங்குகள் தம் சூழலோடு பொருந்தி வாழ மிகத் தேவையானது என்பதும் நாமறிந்தது. ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் தனித்தனி மெய்நாற்றம் உண்டு என்பதும், மனிதனைக் காட்டிலும் இரை தேடுவதற்கும், எதிரிகளிடமிருந்து தம்மைப் பாதுகாத்துக் கொள்வதற்கும் விலங்குகளுக்கு நாற்றம் பயன்படுவது என்பதும், பிற நாற்றம் மிகவும் தேவையானது என்பதும் நாம் அறிந்தனவே. தமிழரும் நாற்றம் மிக்க பூக்களை மையப்படுத்தியே

---

1. **தொல்.** 111. 6. 27 : 1 - 2
2. **நாலடி.** 1.
3. 6 : 77

தமது பண்பாட்டை வகுத்திருந்தனர், புரந்திருந்தனர் எனினும், பாரசீகரைப் போல நறுமணப் பொருட்கலையில் அவர் அளவிற்கு ஈடுபட்டாரிலர். வளமனைகளிலும், அரண்மனைகளிலும், கோயில்களிலும் நந்தவனங்களை அமைத்தமை அவற்றின் அழகிய தோற்றத்திற்காக மட்டுமன்றி, நாற்றத்திற்காகவுமே எனலாம். இருப்பினும் ஓசையையும் ஒளியினையும் நுணுகி ஆய்ந்து அவற்றைத் தொலைவிடங்கட்கு விளம்பும் தொழில் நுட்பத்தைக் கண்ட மனிதன் நாற்றத்தைத் தொலை தூரம் கடத்தும் தொழில் நுட்பத்தைக் கண்டிலன்: அதிற் கருத்தும் கொண்டிலன். அவ்வாறே, ஒரு தொல்பொருளின் அகவையைக் காணும் வழியறிந்த நாம் அது பண்டு எவ்வாறு நாறியது என்றும் காணும் நாளும் வருமோ? சுருங்கக் கூறின், நாற்றக் கலை தழைத்தால், நாற்றத் தொழில் நுட்பமும் தழைக்கும். இங்குச் சுவைக்கும் நாற்றத்திற்கும் கூறியது ஊற்றிற்கும் பொருந்தும்.

'கலை' என்பது புலனுகர்ச்சி என்பதன் அடியாகவே ஆங்கிலத்தில் இன்று கலையியலைக் குறிக்கும் 'எஸ்தெட்டிக்ஸ்' என்ற சொல் தோன்றியது. இதன் கிரேக்க வேர், 'aisthanomai' (நுகர்). இது, போம்கார்ட்டன் (1714-62) என்ற செருமானிய அறிஞரால் 18-ஆம் நூற்றாண்டில் தோற்றுவிக்கப்பட்ட சொல்.[1]

கலை அல்லது செய்யுள் என்பதில் புலத்தை முதன்மைப் படுத்தியதாலே செய்யுளைச் செய்பவரைப் (கலைஞனை) புலவர் என்றனர் பண்டைத் தமிழர். அவர் ஐம்புலன்களையும் நன்கு பயன்படுத் துவோர் என்ற கருத்துத் தோன்ற 'புலம் நன்குணர்ந்த புலமையோர்'[2] என்றார் தொல்காப்பியர்: கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரவல்லோர் என்றார். 'நல்லிசைப் புலவர்'[3] என்று தொல்காப்பியரும், 'கண்ணுள் வினைஞர்' என்று ஓவியரை மதுரைக்காஞ்சியும்[4] 'ஓவியப் புலவர் எனப் பிற்காலப் புலவரும் குறித்தனர்.

இதுகாறும் கூறியவற்றால், 'கலை' என்பதற்குரிய தொன் மரபுச் சொல் 'செய்யுள்' அல்லது 'செய்தி' என்பது புலப்படும். இவற்றுள், முற்காலத்தே வழக்கிழந்த 'செய்யுள்' என்பது செய்தியைக் காட்டிலும் பொருட் சிறப்பு உடையது என்பதால் அதுவே மீண்டும் வழக்கிற்கு வருதல் வேண்டும். இனிக் 'கலை' என்பது 'செய்யுள்' எனின், 'கலையியல்' என்பதே 'செய்யுளியல்' என்பது. அதனை 'அழகியல்' 'முருகியல்' எனச் சுட்டி மருட்ட வேண்டுவதன்று.

---

1. பார்க்க. Harold Osborne, 'Organic Unity' in Melvin Rader, **A Modern Book of Esthetics**, Holt, Rinehart & Winston, (1935), 1979, p.309
2. **தொல்.** 1 . 12 : 3
3. **௱.** 8. 1 : 14
4. **மது.** 516 - 518; ஒ. நோ. **சிலப்.** 5 : 30 **கலி.** 85 : 7

இனி, அழகியல்[1] என்பதும் முருகியல்[2] என்பதும் ஒரு பொருளையே குறித்தன. அவை அழகைப் பற்றிய ஆய்வு, அழகு நூல் என விரியும். இச்சொற்கள் கலையியலுக்கு மேலையர் தரும் விளக்கத்தை அடியொற்றி ஆக்கப்பட்டன. அதாவது, கலையியல் என்பது அழகு நோக்கியதே என்று அன்னார் தந்த விளக்கத்தின் படி, இத்துறை 'அழகியல்' எனப்பட்டது. பொதுவாக, மேலைக் காட்சியியல் (மெய்ப் பொருளியல்) மூன்று முதற்பொருள்களைப் பற்றிப் பேசும். அவை, வாய்மை(truth) நன்மை (goodness) அழகு (beauty) என்பன. வாய்மையை நோக்குவது தருக்கம்; நன்மையை நாடுவது அறவியல்; அழகினை நோக்கியது செய்யுளியல். ஆனால் தமிழ் மரபுப்படி, மும்முதற் பொருளாவன அறம், பொருள், இன்பம் என்பன.[3] அனைத்து மனிதச் செயல்களும் இவற்றை நோக்கியனவாகவே அமைதல் வேண்டும்.

இதற்குச் செய்யுளும் விதிவிலக்கு அன்று. எனவே, அழகு என்பது தமிழ்ச் சான்றோரால் ஒரு குறிக்கோளாகச் சுட்டப் பெற்றிலது என்பது புலனாகும். அது, செய்யுளின் வடிவத்தளத்தில் 'வனப்பு' என்று விளங்குமே அன்றி, அதுவே ஒரு குறிக்கோளாகாது. இனி, வனப்பு என்பதும் செய்யுளின் மையத் தன்மையாகாது. மேற் சொன்னவற்றால், 'அழகியல்' அல்லது அப்பொருள் குறித்த 'முருகியல்' என்ற சொல்களைக் காட்டிலும் 'செய்யுளியல்' என்பதே தமிழ் மரபிற்கு ஏற்பது என்று விளம்புவோம்.

இன்றுவரையில் தமிழில் செய்யுளியல் பற்றி வெளிவந்துள்ள நூல்களும் கட்டுரைகளும்[4] பெரும்பாலும் மேலை மரபை ஒட்டியனவே

---

1. மீனாட்சி முருகானந்தம், **அழகியல்**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை; 1992. இந்திரன், **தமிழ் அழகியல்**, தாமரைச் செல்விப் பதிப்பகம், சென்னை; 1993.

2. ஞான சம்பந்தன் அவர்கள் படைத்த சொல்; காண்க அவரது **இலக்கியக் கலை.**

3. தொல். 111. 8. 105

4. T.P. Meenakshisundaram, **Aesthetics of the Tamils**, University of Madras, 19
ஞானசம்பந்தன், **இலக்கியக்கலை** வெங்கட்சாமிநாதன், **கலை, வாழ்க்கை, அனுபவம், வெளிப்பாடு**, சிவகங்கை: அன்னம், 1982.
கா.ந.சுப்ரமணியம் **கலை நுட்பங்கள்**, வேள் பதிப்பகம், சென்னை, 1988.
ப்ரகாஷ், **தமிழில் முதல் ஓவிய விமர்சன இலக்கியம்**, சக்தி பதிப்பகம், சென்னை, 1992.
மீனாட்சி முருகரத்தினம், **அழகியல்**, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1992.
இந்திரன், **தமிழ் அழகியல்**, தாமரைச் செல்விப் பதிப்பகம், சென்னை, 1993.
இந்திரன், **தற்கால கலை: அகமும் புறமும்**, யாளி பதிவு வெளியீடு, சென்னை, 1996.
சோ.கிருஷ்ணராஜா, **அழகியல்**, தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை, சவுத் ஏசியன் புக்ஸ், சென்னை, 1996
விட்டல்ராவ், **ஓவியக் கலை உலகம்**, கலைஞன் பதிப்பகம், சென்னை, 1979.

என்பதால் மரபாகத் தமிழ்ச் செய்யுளியலை வகுத்தல் வேண்டும். மரபான தமிழ்ச் செய்யுளியல் சார்ந்த பல நூல்களும் கட்டுரைகளும் ஆங்காங்கு வெளிவந்திருத்தல் கூடும்.[1] அவை இத்துறையின் சில கூறுகளைப் பற்றியனவே அன்றி, முழுமையான ஒரு துறையை மீட்டுருவாக்குவனவாகவோஅல்லது வகுப்பனவாகவோ அமையவில்லை. இக்கட்டுரையும் அப் பணியை முழுமையாகச் செய்யவியலாது. ஆனால், அத்துறையை அறிமுகம் செய்வதாக அமையலாம். அத்துறையின் உட்பகுப்புகள் இன்னவை என இனங்கண்டு தொல்காப்பியச் செய்யுளியல் என்பது மொழி சார் செய்யுள்களுக்கு மட்டுமன்றி, ஒளிசார் செய்யுளாம் ஓவியத்துக்கும் உரிய இலக்கணமா என்று ஆய்ந்து காண்போம்.

---

1. மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி, **தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள்,** பாரி நிலையம், சென்னை, (1956), 1969.

மா. இராசமாணிக்கனார், **தமிழகக் கலைகள்,** பாரி நிலையம், சென்னை, (1959), 1980.

இரா.நாகசாமி, மா.சந்திரமூர்த்தி, **தமிழகக் கோயிற் கலைகள்,** தமிழ்நாடு அரசு தொல் பொருள்ஆய்வுத்துறை, (1973), 1976.

கையேடு, சென்னை கலைக்காட்சிக் குழு, 2-ஆவது உலகத் தமிழ்க் கருத்தரங்கு மாநாடு, 1968.

சோமலெ, 'பாமர மக்களின் இசையும் நடனமும்', 'தெருக்கூத்தும் பிற பொழுது போக்குகளும்' **தமிழ்நாட்டு மக்களின் மரபும் பண்பாடும்,** நேஷனல் புக் டிரஸ்ட், இந்தியா, 1975.

இரா. நாகசாமி, **ஓவியப்பாவை,** தமிழ் நாடுஅரசு தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை, சென்னை.

செ. வைத்தியலிங்கம், 'தொல்காப்பியத்துள் அழகுக்கலைக் கூறுகள்'. **தொல்காப்பியச் சிந்தனைகள்,** தமிழ்த்துறை ஆசிரியர்கள், அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், 1978, பக்.290-303.

ஜன. சுந்தரம். 'தொல்காப்பியம் கூறும் அழகியல் கோட்பாடுகள்', **வேள்வி,** கோவை வ.ப.28 - 31, ஏப்ரல் 1974, (சுட்டப்பட்ட இடம், க.ப.அறவாணன், **தொல்காப்பியக் களஞ்சியம்,** பாரி நிலையம், சென்னை, 1975, ப.139)

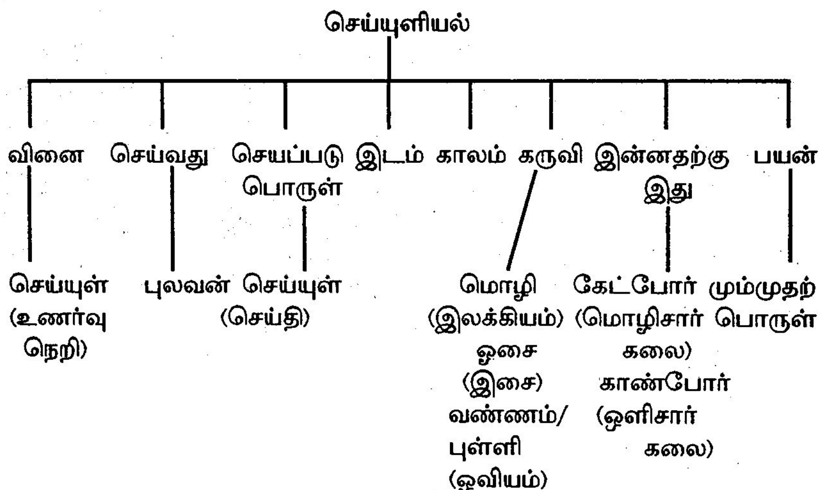
தா.ஏ.ஞானமூர்த்தி, 'தொல்காப்பியர் கூறும் இலக்கிய உணர்ச்சிகள்' **இ.ப.த.ம.மலர்.** மதுரை 1969, (சுட்டப்பட்ட இடம், க.ப.அறவாணன், முந்தைய நூல், ப.141.)

எம். இளையபெருமாள், 'தொல்காப்பியரின் இலக்கியக் கொள்கை', **இலண்டன் தமிழ்ச்சங்க ஆண்டு மலர்,** 1972-73, பக்.54-55. (சுட்டப்பட்ட இடம், க.ப.அறவாணன், முந்தைய நூல். ப.134)

A. Sankaranarayanan, 'Concept and Structure of Poetry in Tolkappiyam' M.Litt. diss. Madras, 1962 (சுட்டப்பட்ட இடம், க.ப.அறவாணன், முந்தைய நூல் ப.128)

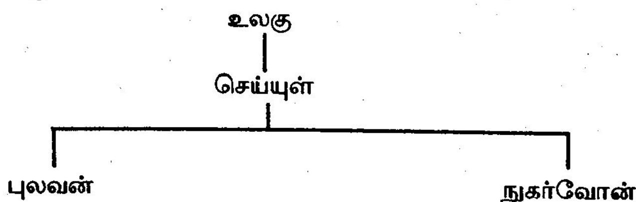
சி.கோவிந்தராசனார், **ஓவிய நூல்,** முத்துக்கோ வெளியீட்டகம், தஞ்சாவூர், 1982.

செய்யுள் என்பது செப்பமான, நேர்த்தியான தொழில்; 'ஒண்வினை'.[1] ஆதலால், இவ்வடிப்படையிலேயே இத்துறையின் உட்பகுப்புகளைக் கண்டு அறியலாம். தொல்காப்பியர் குறித்த எண்வகைத் தொழில் முதல் நிலைகளின் அடியாகவே அவற்றை வகுத்துக் காணலாம். கீழ்க்கண்ட வரைபடம் இதனை விளக்கும்.



தமிழ்ச் செய்யுளியலை ஆய்வு செய்ய விழைவோர் இவ்வெண் கூறுகளையும் விரித்துரைப்பின் ஒரு முழுச் செய்யுளியலை அமைத்திடலாம்.

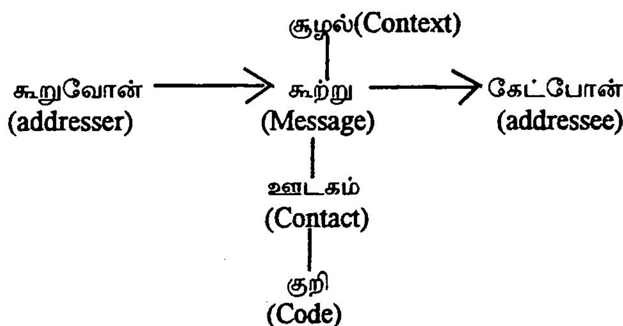
இதனோடு மேலைத் திறனாய்வாளர் எம்.எய்ச்சு. ஏபிராம்சு. ரோமான் யாக்கோப்சன் என்பார் காட்டிய செய்யுளியற் சட்டங்களை உடன்வைத்துக் காண்பதால் கீழை மேலை அணுகுமுறைகளின் வேறுபாடுகள் துலங்கும் . எம்.எய்ச்சு. ஏபிராம்சின் செய்யுளியற் சட்டம் கீழ்க்கண்டவாறு.[2]



1. பெருங். உஞ். 46
2. M. H. Abrams, **The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition,** Oxford University Press, (1953) 1976, p.6.

இதில், உலகு என்பது செய்யுள் பயன்கொள்ளும் கருதுகோள்கள், உணர்வுகள், இயற்கை போன்றவற்றின் மூலம். இதனடியாக, மேலை இலக்கிய வரலாற்றில் எவ்வாறு ஒரு கால கட்டத்தில் உலகும், பிறிதொரு காலத்தில் கேட்போரும், பின்னர் புலவனும், இருபதாம் நூற்றாண்டில் செய்யுளும் மையப்படுத்தப்பட்டுத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகள் வழங்கின எனக் காட்டியுள்ளார்.

ரோமன் யாக்கோப்சன்[1] என்ற வடிவக் கோட்பாட்டாளர் வகுத்த அடிப்படைச் சட்டகம் அனைத்துக் கருத்துப் புலப்பாட்டு நிகழ்ச்சிகளிலும் காணப்படுவது என்றார். அது பின்வருமாறு:



ஒப்பீட்டுப் பட்டியல்

தொல்காப்பியம்	ஏபிராம்சு	யாக்கோப்சன்
வினை	. . . .	. . . .
செய்வது	புலவன்	கூறுவோன்
செயப்படுபொருள்	செய்யுள்	கூற்று
இடம்	உலகு	சூழல்
காலம்	உலகு	சூழல்
கருவி	. . . .	குறி, ஊடகம்
இன்னதற்கு இது	நுகர்வோன்	கேட்போன்
பயன்	. . . .	. . . .

தொல்காப்பியத்துள் காணப்படும் செய்யுளியற் குறிப்புகளைப் பின்வருமாறு பகுத்துக் காணலாம்:

1. வினை (செய்யுள்)

    தொழில் முதனிலை எட்டு(வேற்றுமை மயங்கியல்)

    வழக்கு/செய்யுள் (பாயிரம்)

    உலக வழக்கு/நாடக வழக்கு (அகத்திணை இயல்)

---

1. Raman Selden, **Contemporary Literary Theory**, The University Press of Kentucky, (1985), 1986. p.3

2. செய்வது (புலவன்)

புலவன் பற்றிய குறிப்புகள்

கூத்தர், பாணர், விறலியர், பொருநர், சூதர்

(புறத்திணை இயல்)

3. செய்யுள்

பொது: செய்யுளியல், மெய்ப்பாட்டியல், உவமவியல்

சிறப்பு: நரம்பின் மறை (இசையியல்)

கால அளவு (நூன் மரபு)

இசைத்தானம் (பிறப்பியல்)

யாழ், யாழின் பகுதி (அகத்திணையியல்)

வாரம் பாடுதல் (மரபியல்)

பண்ணத்தி,பிறஇசைக்குறிப்புகள்(செய்யுளியல்)

கூத்து (புறத்திணையியல்)

களம் (புறத்திணையியல், களவியல்)

ஓவியம்(மடல், வள்ளி, புறஞ்செய்தல்:அகத்திணையியல், புறத்திணையியல், மெய்ப்பாட்டியல்)

சிற்பம் (படிமம், நடுகல்: அகத்திணையியல், புறத் திணையியல்)

4, 5. இடம், காலம் (சூழல்/உலகம்)

மரபு (மரபியல்)

வழக்கு (மரபியல்)

6. கருவி: எழுத்து

7. கேட்போர் : உயர்ந்தோர் (பாயிரம், மரபியல்)

8. பயன் : மும்முதற்பொருள் (செய்யுளியல்)

செய்யுள் : உயிரியா?

செய்யுளை ஓர் உயிரி போலக் கருதி அதன் இலக்கணத்தைத் தொல்காப்பியர் வரைந்துள்ளார். அது முப்பத்தி நான்கு உறுப்புகளை உடையது என்றதால் அதற்கோர் உடல் உண்டு என்பது பெற்றாம். உடலில் தோன்றும் நிறம் வண்ணம் என்றும், அவ்வுடலில் தோன்றும் உயிர் இயல்பும், குறிப்பும், மெய்ப்பாடு என்றும், அவ்வுடல் எண் வகையான வனப்பு உடையது என்றும், உடல் இயங்குதற்குரிய உறுப்பு அடி என்றும், அடியை உடலோடு இணைக்கும் உறுப்பைத் தொடை என்றும் ஒழுக்கத்தைப் பற்றிக் கொள்வதைக் கைகோள் என்றதால் அது கைகளை உடையது என்றும், உடலின் உறுப்புகளுள் சிறந்தது முகம் ஆதலாலும், செய்யுளின் உடலுக்கும் முகம் உண்டு என்பது தோன்ற அதற்கு நோக்கும் ஓர் உறுப்பு என்றும், செய்யுளான உயிரியின் கருத்தைத் தோற்றுவிக்கும் குறியை முன்னம் என்றும், உடலினின்று உயிரான மூச்சு எழுந்து எழுத்தாவது போல, செய்யுளின் உடலுக்கு எழுத்து உயிர் போன்றது என்றும் கொள்ளலாம்.

களம் என்ற செய்யுள் உறுப்பையும் உயிரிபோல உருவகித்துக் கூறும் மரபு உண்டு. இதனைச் சற்று விளக்குவோம். கட்புலச் செய்யுளாம் ஓவியத்திற்கும், படிமத்திற்கும், கட்டடத்திற்கும் அடிப்படையானது 'களம்'.[1] அது வகுத்து அமைக்கப்பெற்ற இடம் சதுரமாகவோ, அல்லது வட்டமாகவோ காணப்படும். அதன் நடுவிடம் 'உந்தி' என்றும் நாற்புறத்திலும் உள்ள திறப்புகள் 'வாயில்கள்' என்றும் குறிக்கப்பெறும். இக்களத்தினின்றே தென்னகக் கோயில்களும்[2] நாலுகட்டு வீடுகளும்[3] உருவாயின.

இக்களத்தை உயிரி போன்று உருவகித்துள்ளனர். வடவர் இதனை ஓர் ஆளாகக் கற்பனை செய்துள்ளனர். தேவர்கள் தம் ஆற்றலால் அடக்கிய ஓர் அசுரனாகவும், அவன் தலை வடகிழக்காகவும், கால்கள் தென்மேற்காகவும் படுத்த நிலையில் இருப்பதாகவும், அவனை ஐம்பத்தி மூன்று தேவர்கள் ஒரு சதுரத்துள் அடைத்துக் காவல் செய்வதாகவும் அமைத்து அச்சதுரத்தை 'வாஸ்து புருட மண்டலம்' என்றனர்.

ஆனால், தமிழ் மரபுப்படி, களம் என்பது பெண்ணையே குறிக்கும். தெய்வத் தன்மையையும், ஆற்றலையும் வரன்முறைப்படுத்திக் குறித்த முறையில் அவற்றைப் பங்கீடு செய்யும் ஒரு கருவி ஆதலால், ஆற்றல், படைப்பு என்ற மரபான பெண்ணியல்புகளையே உள்ளடக்கியது களம் எனக் கருத இடமுண்டு. தமக்கை எனப் பொருள்படும் 'அத்தி' என்ற சொல்லினின்று தோன்றிய 'சத்தி' என்பது 'சூலம்' எனப் பொருள்படும். அச்சூலத்தை உடையவள் கொற்றவை. அவள் 'சத்தி' எனப்பட்டாள். அவளது சத்தி ஆற்றலின் குறியீடாக விளங்குவது. அவளது இறையாற்றலை வகுத்து வடிகாலாக்கும் களமும் பெண்ணெனக் கருதப்பட்டது. (ஒ.நோ.சக்களத்தி: வட,சக, உடன் + தமிழ், களம் இடம் இல்லம் + தமிழ், அத்தி, தமக்கை - சக்களத்தி, முதல் மனைவியுடன் வைத்தெண்ணத்தக்கப் பிறிதொரு மனைவி).

---

1. Nirmal Selvamony, 'Kuttu in Tolkappiyam', **The Samskrita Ranga Annual IX. 1988-90 on Indian Classical Theatre Tradition.** ed. S.S.Janaki, The Samskrita Ranga, Madras, pp.100-102.

'**Kalam** : An Ancient Tamil Acting Area' , X Session of the S. Indian History Congress, Raju's College, Rajapalayam, Tamil Nadu. 10 -12 Jan. 1989.

'**Kalam** in Pantiyan Peruvaluti Sacrificial Coins', XVI Annual Epigraphical Society of India Congress, Mysore, 16 - 18 Feb. 1990.

2. '**Kalam**: The Sacred Space' 4th Annual British Common wealth and Postcolonial Studies Conference, Georgia Southern University, Georgia, USA. 13 - 15. April 1995.

3. Melinda A.Moore, 'The Kerala House as a Hindu Cosmos' **Contributions to Indian Sociology** (n.s.) 23, 1 Sage Publications, New Delhi, 1989, p.179 - 80.

இனிக் களத்தின் நடுவிடம் உந்தி என்றதாலும், அது உயிரி போன்றது என்பது விளங்கும். ஆற்றல் கருவுற்றுத் தோன்றுவது உடலின் நடுவிடத்தில். அங்கே கரு வளர்ந்து தனி உயிரான நிலையிலும் அவ்வுயிருடன் தொடர்பு கொள்ளச் செய்யும் உறுப்பு உந்தி. உயிர்க்காற்றான வளியும் உந்தியிலே தோன்றும் என்பதால், 'உந்தி முதலா . . . . .' என்று தொல்காப்பியர் குறித்தார்.[1] அவ்வாறு உந்தியின் வழித் தனி உயிரியுடன் உறவு கொள்வது பெண்ணேயாதலாலும், களம் என்பது பெண் இயல்பு உடையது என்று கொள்வது பொருந்தும் எனலாம்.

இனிக் களத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு தோன்றிய கோயிலும் ஓர் உயிரி போன்ற வடிவு உடையதே. தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகளை ஆய்ந்த மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி கோயில் கட்டடத்திற்கு உரிய உறுப்புகளைச் சிற்ப நூல்கள் வேறுவேறு பெயர்களுடன் வழங்கினாலும் அவை கீழ்க்கண்ட ஆறே என்பார்.[2] 1.அடி 2.உடல் 3.தோள் 4.கழுத்து 5.தலை 6.முடி. இவற்றுள், அடி என்ற தரை அமைப்பை அதிட்டானம், மசூரகம், ஆதாரம், தலம், பூமி என்றும்; உடல் என்ற திருவுண்ணாழிகையைக் கால், பாதம், ஸ்தம்பம், கம்பம் என்றும்; தோள் அல்லது தளவரிசையைப் பிரத்தாரம், மஞ்சம், கபோதம் என்றும்; கழுத்து என்பதைக் கண்டம், களம், கர்ணம் என்றும்; தலையைப் (கூரை) பண்டிகை, சிகரம், சிரம், மஸ்தகம் என்றும்; முடி என்ற கலசத்தைத் தூபி, சிகை, சூளம் என்றும் வழங்கும் மரபைக் குறித்துள்ளார்.

செய்யுள் உறுப்புகளாகத் தொல்காப்பியர் குறித்தவை வடிவம், பொருள் என்னும் இருபெரும் பிரிவினுள் அடங்குவன.[3] வடிவம் என்பது உரு, வனப்பு என்ற இருவகை உறுப்புகளையும் உள்ளடக்கியது. பொருள், மனித உணர்வு, செயல்பாடு, சூழல் என்பன குறித்தது.

வடிவ உறுப்புகள் (21) :
மாத்திரை, எழுத்து, அசை, சீர், தூக்கு, அடி, தொடை, யாப்பு, பா, அளவியல், மாட்டு, வண்ணம், மரபு; அம்மை, அழகு, தொன்மை,தோல் விருந்து, இயைபு, புலன், இழைபு.

பொருள் உறுப்புகள் (13) :
திணை, துறை, கைகோள், கூற்று, கேட்போர், களம், காலம், பயன், பொருள், எச்சம், முன்னம், மெய்ப்பாடு, நோக்கு.

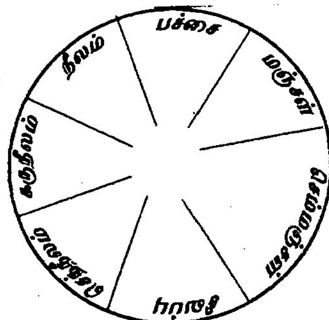
---

1. **தொல்** : 1.3. 1 : 1.
2. **தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள்**, பக்.21 - 22 : இரா.நாகசாமி, 'கோயில்கள் - இலக்கணம்' **தமிழகக் கோயிற் கலைகள்**, 1976, பக். 43-48
3. 111 : 8.1.

இவ்வுறுப்புகள் குறிப்பாக மொழியை நோக்கிச் சொல்லப் பட்டன என்பது வெள்ளிடை மலை. பா, கேட்போர், கூற்று, எண்வகை வனப்புகள் போன்றன மொழிக்கு உரியன என்பதில் ஐயமின்று. எனவே, இவை மொழி அல்லது ஓசை சார் செய்யுள்களான இலக்கியம், இசை என்பவற்றிற்கே பெரிதும் உரியன எனினும், ஒளிசார் செய்யுளாம் ஓவியத்திற்கும் பொருந்துமா என்பது ஆய்ந்து காண வேண்டியது.

மொழிநோக்கிச் செய்யுள் உறுப்புகளைச் சொன்னதன் காரணம் யாது? செய்யுள் ஊடகங்களான வண்ணம்/கோடு, மண், மரம் போன்றவை போலாது, மொழியின் ஓசை என்ற பருப்பொருள் ஒரு பங்கும், கருத்து ஒரு பங்கும் உண்மையாலும், பிற ஊடகங்களைக் காட்டிலும் மனத்துடன் நெருக்கமான உறவைக் கொண்டுள்ளதாலும், அனைத்துச் செய்யுள்களும் பொருள் உள்ளனவே ஆதலாலும், பொருள் (**meaning**) என்பது மனத்தால் மட்டுமே அறியப்படுவதாலும், தனது வரி வடிவத்தால் ஓவியத்துடனும், சிற்பத்துடனும் உறவு உடையதாலும் மொழி அடிப்படை ஊடகமாயிற்று.

ஒளிசார் செய்யுள்களுள் ஒன்றான ஓவியத்திற்கு எழுத்து என்பது பழம்பெயர்.[1] எழுவது எழுத்து. பேச்சொலிகள் அகத்தினின்றும் எழுவதால் எழுத்தெனப்பட்டன. அகத்தெழு வளி எண் பெருந்தானங்களில் பொருந்திக் குறித்த வடிவைப் பெறுகின்றது. பொருந்திய தானத்திற்கேற்ப வளியின் வடிவம் வேறுபட்டுக் கேட்போர் வேறுபடுத்தி உணரத்தக்க ஒலியாகப் பிறக்கின்றது.[2] அதாவது, வடிவம் பெற்ற வளி எழுத்தாவது போன்று, வடிவம் பெற்ற ஒலியும் எழுத்தாயிற்று. இதனைச் சற்று விளக்குவோம். ஒளியில் நிறங்கள் உள என்பது அனைவரும் அறிந்ததே. சூரிய ஒளியில் செந்நீலம், கருநீலம், நீலம், பச்சை, மஞ்சள், செம்மஞ்சள், சிவப்பு என்ற ஏழு வண்ணங்கள் உள்ளன என்பர். இவ்வண்ணங்களில் ஒன்றையோ



---

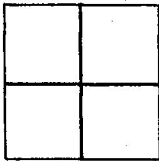
1. **பரிபாடல்**.19 : 53; 18 : 28; 167 : 15; **குறு**.276 : 3; **கலி**.76 : 15; **அக**.176 : 22; தேவநேயப் பாவாணர், **சொல்லாராய்ச்சிக் கட்டுரைகள்,** தி.தெ.சை.நூ.கழகம், சென்னை(1949), 1956, ப.23
2. **தொல்.** 1. 3.3.1.

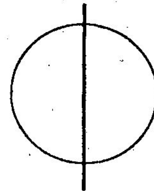
பலவற்றையோ குறித்த வடிவங்கட்கு உட்படுத்த எழுத்துக்கள் பிறக்கும். அவ்வகையில், அடிப்படையான வடிவமும் எழுத்தும் யாதெனில் புள்ளி ஆகும். இதனை வளர்க்க வரியும், அனைத்து வடிவங்களும் கிட்டும். புள்ளியை மெய்யென்றும் வழங்குவர். மெய் என்பது உடல், ஒரு பொருளின் வடிவம்.

ஒரு பொருளைச் சுட்டுவதற்குப் பண்டு அதன் வடிவை (புள்ளியை / மெய்யை) வரைந்து காட்டினர்.[1] எனவே, அது எழுத்தாயிற்று. அது, அப்பொருளின் ஒளி வடிவம். எனவே, எழுத்தென்பது ஒலிவடிவத்தையும், ஒளி வடிவத்தையும் ஒருங்கே குறிப்பது. மிகத் தொன்மையான எழுத்துகள் படவெழுத்துகள்.

தொல்காப்பியப் பாயிர உரையில் எழுத்து என்பது வட்டம், சதுரம் முதலிய முப்பத்திரண்டனுள் ஒன்றை உணர்த்தும் என நச்சினார்க்கினியரின் ஒரு குறிப்பு உண்டு.[2] அதாவது, முப்பத்திரு வகையான அடிப்படைக் கட்புல வடிவங்கள் இருந்தன எனக் கொண்டால், இவை ஓவியத்தின் அடிமணையாக இருந்திருக்கலாம். இன்றைய வரிவடிவம் படவெழுத்துக்களினின்றே விரிவாக்கம் பெற்றன எனக்கொண்டால் இவற்றின் மூலம், வட்டம், சதுரம் போன்ற அடிப்படை வடிவங்கள் எனலாம்.

அசோகர் (கி.மு.3ஆம் நூற்றாண்டு) காலத்தில் இந்தியாவில் வழங்கிய முப்பத்திரு பிராமி எழுத்துகளின் அடிப்படை வடிவங்கள் இரண்டே என்று ஆய்வாளர் காட்டியுள்ளனர்.[3] அவையாவன :





ஒரு காலத்தில் சீன எழுத்துக்கள் முற்றிலும் படவெழுத்துக் களாகவே வழங்கின என்றும்[4] பின்னர் அவை படவெழுத்துகளும்,

---

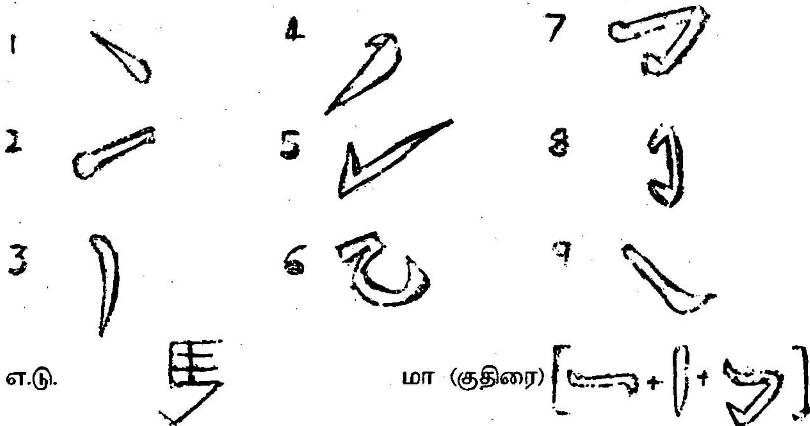
1. தொல். 1.1.17. நச்.உரை. தேவநேயப்பாவாணரின் அடிக்குறிப்பு, தி.தெ.சை. நூ.கழகம், 1979, ப.29.
2. முந்தைய நூல். ப.9
3. Gift Siromoney, Michael Lockwood, 'The Invention of the Brahmi Script,' STAT - 30/77, April 1977.

முப்பத்திரு பிராமி எழுத்துக்களோடு நச்சினார்க்கினியர் கூறிய வட்டம், சதுரம் முதலிய முப்பத்திரு வடிவங்களை ஒத்து நோக்கலாம்.

4. Mario A. Pei. **The World's Chief Languages**, London: George Allen & Unwin Ltd., (1949) 1954, p.489.

T.V. Mahalingam, **Early South Indian Paleography**, University of Madras, 1974, p.33.

கருத்து எழுத்துகளும் கலந்து வழங்கின என்றும் கூறுவர். ஏறத்தாழ மூவாயிரம் தனி எழுத்துகள்[1] பயிலும் இம்மொழியில், 224 மூல எழுத்துக்களே உள்ளன. இவற்றின் வரிவடிவங்களை ஒன்பது வகையான அடிப்படை வடிவங்களுள் அடக்கிக் காட்டுவர்.[2] அவை:



மிகவும் தொன்மையான படவெழுத்துக்கள் தொல்பழங்காலப் பாறை ஓவியங்கள்.[3] அவற்றின் அடிப்படைக் கூறுகளே இன்று வழங்கும் அனைத்து எழுத்துகளின் மூலம் எனக் கொள்ளலாம். அவ்வடிப்படைக் கூறாகப் புள்ளியைச் (அதாவது, குத்தை) சுட்டலாம். ஆனால், அது மிகவும் சிறிய கூறாகையாலும், அதனடி ஓர் ஓவியத்தைக் கூறு செய்தால் ஆய்விற்குப் பயன்படாது என்பதாலும், அதைக் காட்டிலும் சற்றுப் பெரிய கூறுகளைக் காணுதல் வேண்டும். அவை நேர்வரி, வளைவரி என்பனவாகலாம். இவை கூடி, சற்று வளர்ந்த வடிவத்தையும், அவ்வடிவம் மேலும் வளர்ந்து அதனைக் காட்டிலும் பெரிய வடிவத்தையும் தோற்றுவிக்கும். அத்தகைய உருவம் பொருளை முழுமையானதாகக் காட்டலாம். அவ்வுருவங்கள் சேர்ந்து ஒரு காட்சியையும் தோற்றுவிக்கலாம்.

இவ்வகையில் முதல்நிலை உருவமாக எழுத்து என்பதைக் கொள்ளலாம். இது, உயிர், மெய்யென இருவகைப்படும்.

உயிர் : மொழியில் உந்தி முதலாக எழுந்த தடைப்படாத வளி உயிராவது போல, ஒளி மூலமாம் சூரியனில் இருந்து தோன்றும் ஒளியே ஓவியத்தில் உயிராகும். அது, பலதிறப்பட்டுப் பிரிந்து வண்ணங்களாகும். எனவே, வண்ணங்களாய்ப் புலப்படும் ஒளியே ஓவியத்தில் உயிரெழுத்து எனலாம்.

---

1. Mario A. Pei, op.cit. p.491.
2. L.Wieger, **Chinese Characters**, New York: Paragon Book Reprint Corp., & Dover Publications, Inc. (1915), 1965, p.12
3. T.V. Mahalingam, op.cit. p.15

இசை என்பது எவ்வாறு ஒருவகைச் செய்யுளுக்கும் அதன் அடிப்படை உறுப்பான நரம்புக்கும் பெயராகி வருகின்றதோ, அதுபோன்று எழுத்து என்பதும் ஓவியச் செய்யுளுக்கும் அதன் உறுப்பான உயிர், மெய் எனும் எழுத்துக்கும் பெயராகி வரும். இடம் நோக்கிப் பொருள் வேறுபடுத்திக் காணுதல் வேண்டும்.

மெய் : பொருளின் வடிவமாகிய புள்ளி (மெய்) மெய்யெழுத்து. எவ்வாறு வளித்தடைகளால் மெய் எழுத்துக்கள் தோன்றுமோ, அவ்வாறே ஒளியை அடக்கிக் காட்டும் புள்ளியால் வடிவம் தோன்றும். இவ் வடிவம் இருவகைப்படும். அவை, நேர்வரி: ; வளைவரி: . உயிரின்றி மெய் தனித்தியங்காது ஆதலால் ஒளி இல்லாது புள்ளி தோன்றாது.

எழுத்து என்பதற்குப் பொருள் இருத்தல் வேண்டுவதன்று. இரண்டாம் நிலையாக, எழுத்துத் தொகுதியைச் சுட்டலாம். ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட எழுத்துக்கள் சேர்ந்து 'அசை' என்ற சற்றுப் பெரிய தொகுதி உண்டாகும். 'அசை' - 'சேர்'.[1] எழுத்தைப் போன்று அசைக்கும் பொருள் இருத்தல் வேண்டுவதன்று. அசையை நேரசை, நிரையசை என இருவகைப்படுத்தலாம். நேரசை என்பது ஒரு கூறை மட்டும் உடையது. நிரையசை என்பது ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட கூறுகளை உடையது. அதாவது, ஒரே வகையான எழுத்தைக் கொண்டமைந்தது நேரசை. கலப்பு வகை நிரையசை.



மூன்றாம் நிலையில், அசைகள் கூடி அவற்றைக் காட்டிலும் சற்றுப் பெரிய தொகுதியான சீரைத் தோற்றுவிக்கும். ஒழுங்கமைவுள்ள, ஒருவகைச் சமன்பாட்டையுடைய அசைத் தொகுதி ஆகையால் இது சீர் எனப்பட்டது. சீர்மை-ஒழுங்கு, சமன்பாடு.

ஓரசைச் சீர் :

நேரசைச் சீர் :



நிரையசைச் சீர் :

---

1. புலித்தோலை அரைக்கசைத்து, **தேவா.** 322 : 1

ஈரசைச் சீர் :

மூவசைச் சீர் :

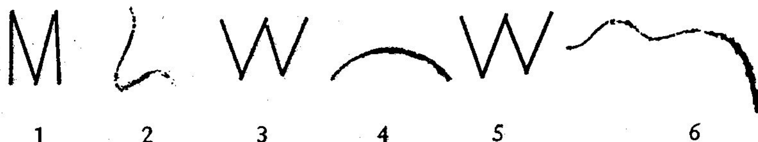
அடி :

இது சீர்த்தொகுதி, முழுமையான உருவத்தைத் தோற்றுவிப்பது. பாடல்களின் நிரலான நான்கு சீர்களே அடிப்படைப் பாடல் கூறு. அதன் அடிப்படையிலேயே எதுகையும், மோனையும் அமையும். நான்கு சீரடியே அளவானது, கட்டளை போன்றது. அதனைக் கொண்டே முச்சீர் அடிச் சிந்து என்றும், இரு சீரடிக் குறள் என்றும், நான்கிற்கு மிகுந்த ஐஞ்சீர் அடி நெடிலடி என்றும், அறுசீரடிக் கழிநெடிலடி என்றும் வழங்குவது போன்று, ஓர் உருவத்தின் முழுமை கிட்டக் குறைந்த அளவில் நான்கு சீர்கள் தேவையா என்பது கண்டறிய வேண்டுவது.

மேற்குறித்த யாப்பு வடிவ உறுப்புகளான எழுத்து, அசை, சீர், அடி என்பவற்றைக் கொண்டு, புதிய கற்கால ஓவியமொன்றில்[1] காணப்படும் ஒரு மாட்டினைப் பகுத்தாய்ந்து காணலாம்.



இவ்வோவியத்தில் ஆறு சீர்களைக் காணலாம். அவையாவன:



முதற் சீர் :

M = ΛΛ நேரசை + நேரசை

---

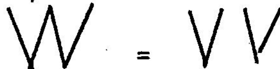
1. **தமிழ் நாட்டு வரலாறு: தொல் பழங்காலம்,** தமிழ்நாடு அரசு வெளியீடு, 1975, ப.315.

இரண்டாம் சீர்



நிரையசை + நிரையசை+ நேரசை

மூன்றாம் சீர்



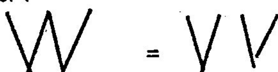
நேரசை + நேரசை

நான்காம் சீர்



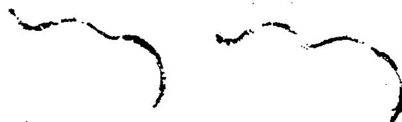
நிரையசை + நிரையசை + நேரசை

ஐந்தாம் சீர்



நேரசை + நேரசை

ஆறாம் சீர்



நிரையசை + நிரையசை+ நிரையசை + நேரசை

அளவியல் :

ஓவியத்தில் அளவினை அறுதி செய்ய அது வரையப்படும் இடம் அல்லது களம் துணை செய்யும். அள், பங்கிடு[1] -அளம், அளக்கப்பட்டது. க்+அளம் - களம், அளக்கப்பட்ட இடம், அளவு வரன்முறைக்கு உட்பட்ட இடம். ஓர் ஓவியத்தை உருவாக்கும் முன்னர் அது வரையப்படும் களத்தைச் சிறுசிறு சதுரங்களாக அல்லது அசைகளாகப் பகுத்துக் கொள்வர்.[□□□]. அவ்வாறு பகுக்கப்பட்ட வரைகட்டந்தானே கிராஃப் (graph) என இன்று கடைகளில் விற்பனையாகின்றது.

ஓவியத்தை வரையும்முன் அதன் அளவு வீதத்தைத் தீர் மானித்தல் வேண்டும். ஏனெனில், ஒரே ஓவியத்தைச் சிற்றோவிய மாகவும் (மினியேச்சர்) பேரோவியமாகவும் ஆக்கவியலும், அளவு வீதத்தைக் குறைக்கச் சிறியதாகவும், பெருக்கப் பேரோவியமாகவும் ஆகும்.

---

1. எச். ஞானப்பிரகாசம், முந்தைய நூல். ப. 169

மாட்டு

அகன்று கிடப்பனவற்றையும், அணுக்கக் கிடப்பனவற்றையும் சேர்த்துக் காண்பது மாட்டு. இது, இருநிலைகளில் அமையலாம். வடிவ நிலையிலும், பொருள் நிலையிலும் மாட்டிக் காண்பதற்கு ஓவியங்கள் இடம் தரும். குறிப்பாகக் களங்களில் உள்ள நுணுக்கமானப் பின்னிய உருவங்களில் இயல்பாக இயையும் கூறுகளை மாட்டிக் காண்பது சுவை தருவது. ஓர் ஓவியத்தின் பல்வேறு உருவங் களுக்கு இடையேயான ஒற்றுமை வேற்றுமையைக் காண்பது அதன் பொருளை உணர்வதற்குத் துணை புரிவது. மேலை நாட்டுக் 'கியூபிசப்' பாணியில் உருவங்களை உடைத்து அமைக்கும் முறை உண்டு. அங்கு, அவற்றை மாட்டிக் காண்பதற்குக் கண் இயல்பாக விழையும்.

வண்ணம்

நிறம் எனப் பொருள்படும் இச்சொல் ஓவியத்துக்கு உரிய சொல். நிறத்தை மட்டுமின்றி அந்நிறத்தின் மூலமான கலவையையும்,[1] நிறங்கள் ஊட்டப்பட்ட பொருளில் தோன்றும் சாயலான அழகினையும், வடிவினையும் குறிக்கும். எனவே, ஒளி சார்ந்த இச்சொல் ஓசை சார்ந்தவற்றிற்கு ஏற்றிச் சொல்லப்பட்டது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஒலிக்கு வன்மை, மென்மைப் பண்பு உண்மை போல நிறத்திற்கும், வன்மை, மென்மைத் தன்மை உண்டு.

யாப்பு

ஓர் ஓவியத்தின் (எழுத்தின்) அனைத்து உறுப்புகளையும் இயைபுறச் செய்வது யாப்பு எனலாம். இதனை நாடகத்தில் சந்தி, கட்டமைப்பு என்பதோடு ஒப்பிட்டுக் காணலாம். இது, உயிரியான ஓவியத்தின் உடலைக் கட்டியதைக் குறிக்கும். யா, கட்டு - யாக்கை, உறுப்புகள் கூட்டிக் கட்டப்பட்ட உடல்.

பொருள் உறுப்புகள்

திணை

ஓவியத்தின் எழுதுபொருள் உயர்திணை பற்றியதாகவோ அல்திணை பற்றியதாகவோ அமையும். அல்திணை என்பதனுள் உயிரற்றவையும், பல்வகைக் கோலங்களும், புனைவடிவங்களும் அடங்கும். இவை உயிரிகள் ஒழிந்தவற்றின் வடிவங்கள். உயர்திணை என்பதனுள் அகப்புற வாழ்வு குறித்தவை அனைத்தும் அடங்கும்.

---

1. பலகை வண்ண நுண்துகிலிகை, **சீவக.** 1107.

துறை

ஓர் ஓவியத்தின் கூறுகளை யாப்புற இயைப்பதற்குத் துணை புரியும் குறித்த நிகழ்ச்சியோ, காட்சியோ, கருத்தோ "துறை" எனப்படும்.

இடம், காலம்

ஒரு துறை குறித்த ஓவியம் குறித்த காலத்தையும் இடத்தையும் உணர்த்தி நிற்பதே சிறப்பு. இது, இன்ன சூழ்நிலையே சுட்டப்பட்டது எனத் தெளிவுறுத்தும்.

மெய்ப்பாடு

செய்யுள் என்பது உணர்வு நெறிப்பட்டதாகையால் உணர்ச்சிகள் தெளிவாகப் புலனாக வேண்டும். இதற்குப் பெரிதும் துணை புரிவது வண்ணமே. இதனால், வண்ணங்களின் இயல்பையும் குமுகாயத் தகவுகளையும் நன்கு அறிந்த ஓவியனே அவற்றைத் திறம்படக் கையாளவியலும்.

முன்னம், எச்சம், பொருள்

இம்மூன்றும் பொருள் குறித்தன. முன்னம் என்பது மனக் குறிப்பு (உள்ளம், கருத்து, முன்னம்). ஒருவர் சொல்ல நினைத்தது முன்னம் (intention). ஓவியன் முன்னியது ஓவியத்தில் துலங்குதல் வேண்டும். கிழவன் தன்னைவிட்டுப் பிரிந்து செல்லக் கருதியபோது அதை உணர்ந்து கொண்ட கிழத்தி அவனது திட்டம் அறமாகாது என்ற கருத்தைச் சொல்லால் புலப்படுத்தாது, ஓவியச் செய்யுளைப் (கலையைப்) போன்று முகத்தால் உணர்த்திய பாங்கைப் பெருங்கடுங்கோ,

> முன்னம் காட்டி முகத்தின் உரையா
> ஓவச் செய்தியின் ஒன்றுநினைந் தொற்றி

என்று பண்ணொடு பாடிச் சென்றுள்ளார்.[1]

ஓர் ஓவியத்திற்குத் தேவையான அனைத்தையும் ஓவியன் காட்டவேண்டியதன்று. குறித்த சிலவற்றை மட்டும் காட்டக் காண்போனுக்குக் காட்டாததும் புலப்படும். அவ்வாறு அமைத்தல் எச்சமாகும்.

காணெழுத்தாம் ஓவியத்தைப் பற்றித் தொல்காப்பியத்தில் சில குறிப்புகள் உள:

---

1. அக. 5 : 19 - 20

1. வள்ளி[1]

இது மகளிரின் மேனியில் எழுதிய தொய்யில். கொடி போன்று சந்தனக் குழம்பாலும், இன்னோரன்ன மையாலும் எழுதப்பட்ட உருவத்தை 'வள்ளி' என்றனர். இது மேனியெழுத்து. தமிழ்ப் பழங்குடி மக்களாம் திணைக் குழுகாயத்தாரின் வாழ்க்கையில் (உலகின் பிற பழங்குடியினரின் வாழ்க்கையில் போலவே) மேனியெழுத்துச் சிறப்பிடம் பெற்றிருந்தது. குழுகாயத்தோடும், இயற்கையோடும், இறையோடும் அவர் கொண்டிருந்த உறவு குறித்ததாக வழங்கியது.[2] இது மனித குலத்தின் மிகத் தொன்மையான ஓவியச் செய்யுளாகும்.

2. களம்[3]

வண்ணச் சுண்ணங்களாலும், இன்னோரன்ன பொருட்களாலும் தரையில் வரையும் கோலம் களம் எனப்பட்டது. இதனை இன்று கேரளத்தில் 'களம் எழுத்து'[4] என்பர். இது பண்டைய கூத்து நிகழிடமாகவும் பயன்பட்டது. மற்றொரு கூத்து நிகழிடம் அரங்கு. அது மேடை அமைப்பு உடையது. களத்தினின்றும் வேறுபட்டது.

2.1. வாடாவள்ளி:[5]

இது ஒருவகைக் களம்; வள்ளிக்கொடி போன்ற கோலம். இது வள்ளிக் கூத்து ஆடிடமாகப் பயன்பட்டது. இக்கூத்துக் குறிஞ்சிக்கு உரியது. இச்சொல் மருவி இன்று ரங்கோலி என்று வழங்குகின்றது. அரங்க வள்ளி-அரங்கவல்லி-ரங்கோலி.[6]

2.2. காந்தள்:[7]

இது மற்றொரு களவகை. காந்தட் பூ வடிவினது. இதில் காந்தள் கூத்தை ஆடினர். இதுவும் வாடாவள்ளியைப் போன்று குறிஞ்சிக்கு உரியது. வெறியாட்டிற் போன்று இப்பூவின் செம்மை நிறமே இக்கூத்தில் வழங்கிய முக்கிய நிறம்.

---

1. தொல். III 3. 4 : 1
2. Robert Brain, **The Decorated Body,** Harper & Row Publishers, 1979.
3. தொல். II 8 : 78. III 3. 23. 39
4. Chummar Choondal, 'Kalameluttu: A Traditional Art form of **Kerala's, Chitram,** Kerala State Lalit Kala Akademi, 2, May. 1975;

   Cliffered R. Jones, **'Kalam eluttu:** Art and Ritual in Kerala', **Religious Festivals in South India and Sri Lanka,** ed. Guy R.Welbon & Glenn E.Yocum, Manohar Publications, New Delhi, 1982, pp. 269 - 294.
5. தொல். III. 2. 5 : 6
6. Nirmal Selvamony, 'Kuttu in **Tolkappiyam', 1991**
7. தொல். III. 2. 5 : 2

2.3. கட்டு[1]

இதுவும் ஒரு கள வகையே. ஆனால் கூத்திற்கு உரியதன்று. அணங்கு, சூர் போன்ற பூத கணங்களையும், தென்புலத்தாரின் ஆவிகளையும் கட்டுவதற்குப் பயன்பட்டது. அவ்வாறு கட்டும் திறன் உடையோர் அகவுநரும், வேலன் போன்றோரும் ஆவர். இன்று அதனைப் புள்ளுவர் போன்ற பழங்குடியினரும், பிறரும் பயன்படுத்து கின்றனர். இதில் குறுக்கு நெடுக்கான பின்னல் போன்ற வடிவங்கள் இருந்திருக்கலாம். இருந்திருப்பின், அவற்றைத் திறமை வாய்ந்தவரே எழுதியிருக்க இயலும். இதனைச் சக்கரம் என்றும் இயந்திரம் என்றும் வழங்குவர்.

3. நடுகல்

போரில் விழுப்புண் பட்டு மாண்ட மறவருக்கும், ஆநிரை கவர்கையில் அல்லது மீட்கையில் இறந்தோருக்கும் எடுத்தது நடுகல். இதனைப் பற்றித் தொல்காப்பியர் தரும் குறிப்புகளுள்[2] பட்ட வீரனின் பீடும் பெயரும் எழுதும் மரபு குறிக்கப்பெற்றிலது. இருப்பினும், நமக்குக் கிடைத்த நடுகற்கள் பலவற்றிலும் எழுத்து உண்மையாலே,[3] இதுவே பண்டைய மரபு என்பது தவறாகாது. அவ்வாறெனின், தமிழர் கல்லெழுத்தையும் பயின்று வந்தவர் எனலாம். இதனொடு, கொல்லிப் பாவையின் உருவத்தைக் கொல்லி மலையில் அழகுறக் கல்லியக் **குறுந்தொகைக்** குறிப்பையும்[4] ஒத்து நோக்கலாம்.

4. படிமை[5]

இது சிற்பம். படி-ஒன்றன் போலி உருவம். பொதுவாக ஆளுருவையே குறித்தது.

செய்யுளின் முக்கிய வடிவ உறுப்புகளான எழுத்து, அசை, சீர், அடி, யாப்பு, வண்ணம், அளவு, மாட்டு என்பனவும் பொருள் உறுப்புகளான திணை, துறை, களம், காலம், மெய்ப்பாடு, முன்னம்,

---

1. தொல். III. 3. 24 : 3
2. தொல். III. 2. 5 : 19 - 20
3. வெ. கேசவராஜ், **நடுகல்வழிபாடு,** மதுரை: சர்வோதய இலக்கியப் பண்ணை, 1978.

S.Settar, Gunther D. Sontheimer, **Memorial Stones : A study of their origin, significance & variety,** Dharwad : Institute of Indian Art History, Karanatak University; & Heidelberg: South Asia Institute, University of Heidelberg, 1982.

4. 89 : 4 - 6.
5. நிர்மல் செல்வமணி, **தமிழ்க் காட்சி நெறியியல்,** உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1996.

பொருள் என்பனவும் எவ்வாறு மொழிசார் செய்யுள்களான இசைக்கும், இலக்கியத்திற்கும் மட்டுமன்றி, ஒளிசார் செய்யுள்களான ஓவியத்திற்கும் பொருந்துவன என ஒருவாறு விளக்கியுள்ளோம். இங்கு விளக்கப்படா உறுப்புகளான மாத்திரை, தூக்கு, தொடை, பா, எண் வகை வனப்பு, கைகோள், கூற்று, கேட்போர் போன்றவையும் ஓவியத்திற்குப் பொருந்துமா எனக் காணுதல் வேண்டும். இவற்றுள் பா, கூற்று, கேட்போர் என்பன மொழிக்கே உரியனவாகும். மாத்திரை என்பது காலம் பற்றியதாகையாலும், ஓவியம் காலம் பற்றியதன்று ஆதலாலும், அதற்குப் பொருந்தாது எனலாம். அனைத்துச் செய்யுள்களுக்கும் **தொல்காப்பியச்** செய்யுளியல் இலக்கணமாக அமையும் எனின், தமிழ் இலக்கியம், இசை, கூத்து, ஓவியம், படிமம், கட்டடம் என்ற அனைத்தையும் இவ்வடிப்படையில் விளங்கிக்கொள்ளவும், பயிலவும், திறனாய்வு செய்யவும் வாய்ப்பாகும்.

காட்சியியலும் செய்யுளியலும்

தமிழ்க் காட்சியியல் மூன்று நெறிகளைச் சிறப்பிக்கும். அவை, அறிவு நெறி, உள்ளு நெறி, உணர்வு நெறி என்பன. அறிவு நெறி வழித் தருக்கம் செல்லும், உள்ளு நெறி வழிச் செல்வது சமயம், உணர்வு நெறிச் செய்யுளுக்குரியது. அதனாலேயே, மெய்ப்பாட்டின் நுணுக்கங்களைக் கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும் உணர்வுடை மாந்தரான புலவரே உணரவியலும் என்றும், அப்புலவர் உணர்வு வாயிலாம் புலன்களை நன்கு பண்படுத்தியவர் என்பதும் தோன்ற, புலன் நன்குணர்ந்த புலமையோர் என்றும் விதந்தியம்பினார். இந்நெறிச் சென்று உண்மையைத் தாம் உணர்ந்து, பிறருக்கும் உணர்த்த வல்லவர் புலவர். எனவே, செய்யுளும் காட்சியியலின் நெறிகளுள் ஒன்று என்பது சுட்டிக்காட்ட வேண்டிற்று.

ஈற்றுரை

தொல்காப்பியச் செய்யுளியல் என்னும் புத்துரையை இக் கட்டுரை அறிமுகம் செய்யப்புகுந்து, கலை என்பதற்குரிய தொன்மரபுத் தமிழ்ச் சொல் செய்யுளே என்றும், அதன் இயல்பு இன்னது என்றும் விளக்கி, இத்துறையைச் செய்யுளியல் என இனங்கண்டு இதன் உட்டுறைகள் இன்ன என்பதை எண்வகைத் தொழில் முதனிலைகளால் விரித்து, செய்யுளியலைப் பற்றித் **தொல்காப்பியம்** கூறியவற்றை ஆய்ந்து, செய்யுளை ஓர் உயிரி போலக் கருதி அதற்கு இலக்கணம் கூறியுள்ளார் என்றும், அவர் கூறிய முப்பத்தி நான்கு உறுப்புகளும் வடிவம், பொருள் என்ற இருபெரும் பிரிவுள் அடங்கும் என்றும், இவ்வுறுப்புகள் மொழி நோக்கிலேயே பெரிதும் பேசப்பட்டிருப்பதன் காரணம் இன்னது என்றும், இவை ஒளிசார் செய்யுளான ஓவியம் என்பதற்கு எவ்வாறு ஏற்கும் என்றும் அறிமுக நிலையில் எடுத்துக்காட்டியுள்ளது.

THE RHETORICAL TRADITION IN TOLKAPPIYAM

Dr. S.N.Kandaswamy

The roots of modern literary criticism are to be traced in the poetical and rhetorical treatises written in Tamil, Sanskrit and other Indian languages. *Tolkappiyam* being the earliest extant Tamil text (300 B.C.) preserved a very unique literary tradition and poetical convention in the third book, known as *Poruḷatikāram*. The word *poruḷ* literally means *artha*. But actually it denotes the subject matter or themes and techniques of poetry. Tolkappiyar has exquisitely expounded the relevant theories of *akam* and *puṟam* poetry, depicting the entire gamut of empirical life.

Rhetorical Tradition

Tolkappiyar has devoted a whole chapter with 38 aphorisms of various dimensions under the caption *'Uvamai-y-iyal'* to delineate the rhetorical tradition, moulded by the ancient aestheticians and creative writers. Atleast in six aphorisms, he refers to his predecessors, i.e., *pūrvācāryas*, not by name but by some general terms such as '*eṉpa*' and '*moḻipa*' which respectively mean "thus they mentioned" and "so said". It shows his reverence and recognition to the past authors on the subject. It does not mean that all what he expounded in the chapter, uvamai-y-iyal belonged to the past. Before writing the manual on rhetorical aspects, he should have made an extensive survey of various types of similes occurring in classical poems, most of which were anterior and some of them were contemporaneous to him. All the rhetorical features which were current and also contemplated during the lifetimes of Tolkappiyar are properly presented in *Uvamai-y-iyal*. This chapter has been richly commented by two great scholars, viz., Ilampuranar (1100 A.D.) and Peraciriyar (1200 A.D.). There is a long gap between Tolkappiyar and these commentators. There should have been a commentarial tradition, long before Ilampuranar, since he has clearly noted in his commentary his predecessors in a general way. Without the ancient commentaries, the text would not be easily understood.

Etymology of Uvamam

With regard to the title of the chapter, in the edition of Ilampuranar, *'Uvamai-y-iyal'* is found, whereas in that of Peraciriyar, *'Uvama-v-iyal'* is given. Which one of the two was originally given by the author is unsettled. However, the words *uvamai* and *uvamam* are semantically same. They are invariably used in the edition of Ilampuranar. In it, *uvamai* occurs in five places, while *uvamam* is used in eleven places. But in the edition of Peraciriyar, the form '*uvamam*' alone occurs. The root for these words is '*uva*' which is a Tamil word, derived from *oppu,* meaning to resemble or to be equal. The suffix-*mai* has changed into -*mam*. Thus, the forms *uvamai* and *uvamam* are found. It is also to be understood that the final *-ai* has a tendency to change into -*am,* as seen in the pairs *paṉai/ paṉam, āvirai / āviram, vēṭṭai/ vēṭṭam* etc. Thus we can also explain the change of *uvamai* as *uvamam*. However, not only in *Tolkappiyam* but also in the Sangam poems the form ' *uvamam* ' has a higher frequency and hence, the proper title should have been '*uvama-v-iyal*'.

Cattanar, the author of *Manimekalai* throws some light on the etymology of *uvamai* when he defined anology, one of the sources of knowledge in the following passage.

"*uvamam āvatu oppumai aḷavai*"[1]

According to him, *uvamam* alternates with *oppumai*. *Oppu* is one of the particles of comparison, enumerated by Tolkappiyar and also frequently used in the classics. The word, '*oppumai*' in the sense of similarity seems to be the source for the word *uvamai*, since the interior change of the back vowels i.e. *o*→*u* is a special feature in South Dravidian. Thus, in all probability, *oppumai* should have become *uvamai*. Ilampuranar has also used the word *oppumai* to denote *uvamai*.

In the Tamil tradition, the object of comparison and the object compared are respectively known as *uvamam* and *poruḷ*. But in the Sanskrit *Alaṁkāra Śāstras*, they are denoted respectively by the words *Upamāṉa* and *Upameya*, which are not

found either in *Tolkappiyam* or in the ancient Sangam classics and early Tamil epics. The prefix of these Sanskrit words is *upa* which means nearness, resembling etc. The root word of *māṇa* is *mā* which means measure, as noted by Patanjali in his *Mahābhāṣya*. According to him, a *māṇa* or measure is that which is used in ascertaining a thing unknown and *upamā* is approximate to the *māṇa*, determines the thing not absolutely but approximately, e.g. when we see a gavaya which is like a cow.[2] This analogy is also found in the later works such as *Nyāya Sūtra* (150 A.D.) and *Manimekalai* (500 A.D.). It is pertinent to note that Patanjali's connotation of the word *māṇa* - measure seems to echo the tradition which was current in Tamil during his time. Tolkappiyar has enumerated a list of nine initial phonemes including *mā* which commence the words denoting measure and weight.[3] The ancient Sangam Poems and the later Chola inscriptions provide sufficient examples to the fact that the word *mā* denoted a measure. Since Patanjali has been considered to be a native of Chidambaram and his acquaintance in Tamil has also been attested by scholars, it is quite possible to suggest that he should have reflected the Tamil tradition in giving the meaning to the word *māṇa*.

Definition and Function

The chapter, *Uvama-viyal* begins with the enumeration of fourfold similes, without any definition of comparison, suggesting the formative stage of rhetorical discourse. Only Ilampuranar, the earliest known commentator has briefly given the definition in the introductory portion of his commentary on the said chapter. The passage runs thus:

> "*oruputai* oppumai *parri* uvamai *uṇarttiṇamaiyāl*
> *Perra* peyar"[4]

The portion '*oruputai oppumai*' conveys the real sense of comparison. It means 'partial comparison'. Always the comparison is being made on the basis of partial commonness, found between the two objects. The commentator has also well defined the functions of *uvamai* which are two-fold, as follows[5]

1. To reveal the unknown things through the known (*pulaṉ allātaṉa pulaṉ ātal*)

2. As a poetical embellishment, to effect pleasure on the audience: (*alaṅkāramāki-k-kēṭṭārkku iṉpam payattal*)

He illustrates the first function by quoting the stock example thus:

> "If a man, who is instructed that a bos gavaeus is like a Cow, comes across a forest, witnessing an animal resembling a cow, identifies it as a bos gavaeus on the basis of comparison, already informed".

The above example is already given by Patanjali (150 B.C.) and then quoted by Aksapada (150 A.D.) in *Nyāya sūtra* and Cattanar (500 A.D.) in *Manimekalai*[6]. However the later rhetoricians including the author of *Citramīmāmsa* hesitated to admit the aforesaid illustration in the province of poetry, stating that the characteristic charmingness which is essential in a poetic figure is totally absent in such a plain and barren statement[7]. Thus, it becomes evident that comparison as a source of knowledge was given prominence not by the rhetoricians, but by the logicians. The *Samkhyas, Nyāya-Vaiśeṣika* exponents and also *Mīmāmsakas* accepted *upamāṉa* as a *pramāṇa*.

Among the commentators, Peraciriyar contended that elucidation of the object to be compared should be the main purpose of the object of comparison[8]. He treated the simile as part and parcel of poetry. It is inseparably connected with it. Like *meyppāṭu* which conveys the various sentiments through bodily gestures and physical movements, *Uvamai* also expresses clearly the sense of the object. He never subscribed to the theory of rhetorics. Hence, he considered that one could differentiate between a person and his ornaments, but not so with poetry and *uvamai,* which contributes primarily to the sense-aspect.

The second function of comparison is again illustrated by Ilampuranar as given hereunder:

"tāmaraipōl vāḷmukattu-t-taiyalir eṉravaḻi
alaṅkāramāki-k-keṭṭārkku iṉpam payakkum".

In a poem, the description of a damsel whose shining face is compared to the blooming lotus flower gives the aesthetic joy to the audience. Only this aspect of simile is spectacularly significant in poetry and it has been evolved as an essential and excellent figure of speech, contributing to the beauty of poetry. The authors of *Alaṅkāra Śāstras* paid much attention to this rhetorical aspect of comparison which they called *Upamāṉalaṅkāra* in Sanskrit and *Uvamai ani* in Ṭamil.

Major Divisions of Simile

Though simile *(uvamai)* is commonly used both in *Akam* and *Puṟam* poetry, it is dominantly found in the *Akam* poems. Apart from *Uvama-v-iyal,* which is the seventh chapter in *Poruḷatikāram*, Tolkappiyar has also spoken on the subject in the first chapter, *Akattiṇai-y-iyal* in which he has made a two fold major divisions of similes, viz., *uḷḷuṟai uvamam* (symbolic simile) and *ēṉai uvamam* (other simile). In the fifth chapter, *poruḷiyal,* he has dealt with five types of *uḷḷuṟai uvamam,* which are essentially found in the poems on love themes, since they constitute the polished expressions of the characters, taking roles in love-affairs. Having in mind these major divisions of comparisons, Peraciriyar has interpreted the aphorisms in *Uvama-v-iyal.*

The author's genius

Tolkappiyar was basically a grammarian. But, his creative genius is evidenced from the original similes that he has produced to explain certain concepts of subjective and objective themes. In elucidating one of the heroic themes in *Vañci tiṇai,* he has compared an undaunted warrior who singularly and vehementaly withstood the oncoming opponents to a stone-built barrier which arrested the upsurging ferocious flood[9]. During the fast return of a hero, who was separated from his sweet heart, to fight for his country in the far off battle-field, he compares the fastness of the valiant horse that helped him in the war-front to the fast movement

of his mind and to the fast flying bird[10]. The Sangam poems are studded with charming similes and beautiful metaphors, leave alone the other forms of literary embellishments.

Commentarial Tradition

According to Ilampuranar, all the 38 aphorisms of *uvamai-y-iyal* dealt with similes, other than symbollic similes, since the latter types have already been discussed in detail in the previous chapters, as noted already. However, Peraciriyar is of the opinion that aphorisms No.23 to 33 in *uvama-v-iyal* are devoted to supplement the left-out details of *uḷḷuṟai uvamam*. Anyhow, both the commentators are immensely helpful to grasp the significance of the contents of the chapter under reference. It is proper to record that *bhāṣyakāras* are as important as *sūtrakāras* to the elaboration and enrichment of the discipline.

Standard of Comparison

Tolkappiyar clearly mentions that the object of comparison (*Uvamam*) should excel all other things in character. It shall always be supreme to the object compared (*poruḷ* or *upamēya*). Ilampuranar strengthened the view of the author by quoting the classical poems in which such kinds of comparison are found in customs. His examples are given below:[11]

1. "Among the many which possess strength , the strength of lion is superior and hence it becomes the object of comparison to the valient monarch, Karikala Chola.

2. Among the many which possess reddish colour, the redness of lotus is supreme. Hence, it becomes the object of comparison to the beautiful feet.

3. The valour of the sons of Kongu women is unique. So, it becomes a comparison to the rambling tigers in the forest.

In the third instance, though the tiger is superior in strength, in a sense the bravery of the Kongu Warriors has been proverbial, there is no defect in making the latter to be the object of comparison. Similarly, another illustration in which the lowborn cobler is compared to a Chola prince. When one considers the context, he will be easily convinced that the comparison is convincing. The fast fighting of a Chola prince with a wrestler, Mallan is compared to the fastness of the needle with thread in making a cot by a socially suppressed cobler whose fastness is attributed to three reasons, as shown below:

1. There is festival in his village, suggesting that he has to attend it as early as possible.
2. His wife has given birth to a child, prompting his early return to look after them.
3. It is the rainy evening and hence he has to reach his residence in due time.

Here, the comparison is not between the persons, but between the fast movement of the cobler's needle and quick fighting of the Chola prince. Thus Ilampuranar establishes that among the fastness of all, that of the needle is held supreme and hence the comparison.

Peraciriyar has given some additional examples, supplementing Ilampuranar's elucidation. They are as follows[12].

1. "The vast and vide area is just like the expance of the sea". It is for common sense that sea is greater than earth. So, the object of comparison, being sea is really supreme.
2. 'Gold body'

This statement is to be expanded thus : Gold like body. The particle of comparison is understood. This type of construction is known as "*Uvama-t-tokai*". In the Sanskrit grammar it is not certain whether it deals with such compounds, i.e. *samāsa*. The colour of the body is compared to that of gold, since the hue of the yellow metal is supreme.

He has given another set of examples in which even the irrational and inferior objects become high, as in the statements, "my elephant" (*eṉ yāṉai*) and "my eye ball" (*eṉ pāvai*). Since these are terms of endearment, such objects become high. "My elephant" actually connotes "my-elephant-like hero or son", while "my eye ball" means "my lady-love". In the first instance, the gigantic personality, majestic gait and also strength constitute the common features between the elephant and the hero. In the second instance, since the eye without its ball is useless, the importance of the eye-ball is self-explanatory. It gives vision, guides a person. To the hero, the heroine becomes as important as the eye-ball. All these aspects make the comparison meaningful.

Next, let us proceed to discuss the various bases for the germination of similes, as envisaged by Tolkappiyar.

Bases for Similes

The bases, being the source for the similes are chiefly fourfold. They are: 1. excellence, 2. beauty, 3. love and 4. valour. Ilampuranar has presented apt examples to all of them[13]. First of all, let us consider that type of simile, arising out of excellence, which is given hereunder:-

"Like the appearance of the three great monarchs, who possess large armies with the resounding war-drums, in the royal court".

The Tamil monarchs were always divided and normally used to fight with each other for some reasons. So, their presence in a friendly atmosphere really counts much and hence to be treated as an instance of excellence. It becomes an apt simile to the combined performance of classical dance to the accompaniment of music, both vocal and instrumental.

Beauty naturally forms one of the foundations for the creation of simile. The copious illustration to this kind is taken from *Purananuru*:

The beauty of the expanded city is compared to an enchanting painting. In this type of simile the base, being the shared

feature between the object of comparison and the object compared, is the fascinating beauty.

The third base is love. The example to explain this aspect is given below:

"There is one man who is like my eye".

The heroine, speaking to her lady companion feels proud of her lover who is as important as her eyes. The eye is an essential part in the whole of human organism. It serves as an instrument to see things, to enjoy and also lament. Even if other limbs are affected, it is eye that casts tears. So, the hero is the friend and guide to her, besides sharing her joy and sorrow. Hence, the base being the vital feeling of love, forms the valid source for the formation of simile.

The fourth base is strength. The illustration, given already for a different purpose may be reproduced here. The valour of the mighty monarch Karikala is compared to the strength of the dreadful lion. Lion is the king of animals, while Karikala is the emperor of the Chola country. So, strength forms the fundamental base for the creation of comparison.

After the enumeration of the fourfold bases, Tolkappiyar proceeds to present as an exceptional case, the fifth type of base. Accordingly, even the inferior object may be compared, wherever it is appropriate[14]. Since he has already pointed out that the standard of the object of comparison should always be supreme, it is implied that the object compared (*Upameya*) is not supreme to that level. Peraciriyar has plainly stated that it is inferior. So, if the comparison is made in the reverse order, then naturally the inferior object also becomes a base for comparison.

The aforesaid ideas, concerning the foundational base for creating simile, have their counterparts, eventhough partially in the writings of Gargya, as quoted by Yaska [15]. Gargya has given a lucid definition on *Upamā*, which occurs when an object, which is dissimilar, is reckoned through similarity with an object having similar attributes. Then he has prescribed that the standards of

comparison should be superior in merit and better known than the object of comparison: but the reverse case is also accepted. Though such a definition of *Upamā* is not found in Tolkappiyam, the author admits the supreme excellence of the object of comparison and the object compared. The reverse order is inferred in one aphorism. Such commonness, may either be attributed to the influence of one over the other, or to the autonomous and accidental growth of the individual and independent tradition. It is also possible to suggest that the common features may belong to the national stock of Indian rhetorical tradition, also known as Pan-Indian, from which the two ancient classical languages should have derived them.

Next in order, it is proper to deal with some aspects of the conventions of comparison, as gleaned in the aphorisms of *Tolkappiyam*.

Conventions of Comparison

Standardisation of creating the various types of comparison has already been made before the advent of Tolkappiyar. Though he has made some innovative regulations to add lustre to the discipline of rhetorics, he never lagged behind in preserving and promoting the literary conventions governing the creation of different kinds of comparisons. The rules to this effect are scattered in *Uvama-v-iyal*. Let us examine them serially to have a clear picture of such conventions.

Four Types of Comparison

In one aphorism, Tolkappiyar has stated that the whole (*mutal*) and part (*ciṉai*) may be compared with the same member or other. Ilampuranar has brought out the proper import of the aphorism under reference. Applying the method of permutation and combination, four varieties of comparison are generated. They are the following[16].

1. Whole for Whole

The *Marā* tree is like *Vāliyōṉ* (-Balarama), who adorns in his ear a single ring.

Balarama is white in colour. The *Marā* tree with its blossomed white flowers bears the appearance of Balarama. So, the comparison is between whole and whole. Colour and appearance constitute the commonness, shared by *uvamam* (*-upamāṉa*) and *poruḷ* (*-upameya*).

Peraciriyar has adduced a different example from *Purananuru*.

"The youthful elephant stands like a hill"

The bearing personality, complete strength and resistance constitute the common background between the object of comparison and the object compared (i.e. hill and elephant).

2. Part for Part

In this variety, a particular part of an object becomes comparison to a specific part of another object.

E.g. The ruddy feet is like the red lotus flower.

The commonness between the two consists not only in the colour, but also in the beauty and charmingness. The feet and flower are parts, involved in this type.

3. Part for Whole

In this type, the whole object is compared to a part of an object.

E.g. The boy, who stands under the shade of
an umbrella, is just like a lotus flower,
concealed beneath the leaves in a lake.

The tenderness and beauty form the common feature between the part (lotus) and the whole (boy).

4. Whole for Part

In this kind of comparison, the particular part of an object is compared to the whole object.

E.g., The small eye of the pig is like the fire.

In this example, fire is whole and eye is a part. Perhaps, due to fiery look of the pig, the comparison is made.

Thus, the four varieties of comparison are identified and analysed on the basis of the materials, embalmed in Sangam Poems.

If one goes through Bharata's *Nāṭyaśāstra,* he can encounter with similar varieties of fourfold similes. According to Bharata, the comparison may be of one with one, or of one with many, or many with one or many with many. Though the aforesaid four types do not totally agree with these latter four, there is some kind of commonness without any external influence. The examples given in *Nāṭyaśāstra* are the following[17].

1. One with One

E.g., Your face is like moon.

In this comparison a single object becomes comparison to another single object.

2. Many with One

E.g., Stars shine like the moon.

Stars are many. They are compared to one object, moon.

3. One with Many

E.g., The eye is like that of a hawk, a peacock and vulture.

The eye of many birds become comparison to the one eye, (of a person).

4. Many with Many

E.g., Elephants are like clouds.

In this illustration both *uvamam* (*upamāṉa*) and *poruḷ* (*upameya*) are many.

This sort of classification is unique in the Sanskrit rhetorical tradition, as noted in *Nāṭyaśāstra*. But in the Tamil rhetorical tradition, part and whole instead of one and many dominates the realm of comparison.

However, Peraciriyar has attempted to bring to limelight some more types of comparison, taking privilege in the usage of excessive words of the aphorism which isolated the fourfold types, as seen already. Let us present them orderly[18].

1. The breadth of the counsel of Cera Monarch is compared to the space.

In this simile both the objects viz., *upamāṉa* and *upameya* are not to be classified under any one of the aforesaid fourfold categories. So, it is to be treated differently.

2. The shoulder of the lady love resembles closely the bamboo in the hill.

This rhetorical statement is made by a love-striken youth. He admires the arresting beauty of every part of his lady love. It is the literary convention to make comparison between the shoulder and bamboo. It is only partial. In fantacy, he says that though her shoulder looks nearly like the bending bamboo, it is not the mountain where the latter shoots up. Similarly he admires her eyes which are very close to the flower, but asserts that they are not in the pool. He finds a difference between the actual flower and the flower-like eye on the basis of the place where they exist. So also, he differentiates the shoulder and bamboo just because they do not coexist in the hill, though they stand comparison to each other.

Peraciriyar also quoted some more types of comparison in which the *uvamam* and *poruḷ* belonged to different categories (*-tiṇais*)[19]. For instance, the hero is compared to an elephant. In this comparison, the elephant of irrational category becomes comparison to the human being of rational category. It is also admitted, since it is in full harmony with the literary convention of the Sangam period.

In another comparison, the condition of a male is compared to the position of a female[20]. Like a dumb male, who in the night seas a cow fallen in a nearby well, is unable to express its plight to others, the heroine is unable to reveal the intense sorrow of the lady companion who toils always for the welfare of the former in getting her united with the hero, who has gone far away (to amass wealth). There is some relaxation in this comparison. Perhaps, before the period of Tolkappiyar, only the sentiment of a male should have been equated with that of a similar male. But in course of time, the heterogeneous sexes were also compared, if they shared the common sentiments. That was a fresh feature in the domain of rhetorics.

In a different instance, a single object of irrational category becomes comparison to many of the same category[21].

E.g. The white and sharp teeth are like the crescent moon.

In another poem the number confusion of rational categroy is noticed.

E.g. The warriors are like Muruga.

Thus, the minute and exceptional details pertinent to comparison are gathered by the commentators, exhibiting their keen observation and critical skill.

In the interpretation of one aphorism, Pariciriyar has clarified the aesthetic relevance in the application of comparison with adequate and apt illustrations[22]. It is the intention of Tolkappiyar that the audience should enjoy poetry, especially on witnessing the appropriateness of *uvamam* (*upamāṉa*) and *poruḷ* (*upameya*). Baren comparison without any aesthetic appeal is of no use. If the tresses of a damsel is compared to the expanding tail of a peacock, it is really interesting and also delightful. Such a comparison gains validity, since it has become literary convention over the periods. But, if any one ventures to introduce a new simile, by comparing the black hair of a girl to that of a crow, then it is neither tolerable nor admissible.

Peraciriyar presents another set of examples pertaining to a hero[23]. If one says that he pounced upon his foe like a tiger, it sounds well, exhibiting his strength, courage and heroism. But, with a view to finding out a new simile if one says that the hero pounced over his foe like a cat, it is neither rhetoric nor aesthetic, since the object of comparison i.e. cat in all respects is inferior and hence unable to become equal to the hero. Such comparison should be shunned at all cost.

Another convention with regard to the application of simile is also noted in the text[24]. Normally, *uvamam* (-upamāṉa) and *poruḷ (-upameya)* should have common features. There should be agreement and commonness between the two. They are governed by equal status.

But in some circumstances objects of excessively superior or inferior nature are also involved. If they are grounded on excellence or speciality, being one of the fourfold bases, such exceptional creations are also approved by Tolkappiyar in conformity with the sanction of traditional authority[25]. If they are against the convention, they are to be avoided. Copious illustrations are found in the commentaries. They are given hereunder:[26]

Depicting the individual limbs of a damsel is a general feature in the ancient Tamil poems. Even the euphemistic parts are not left out. For instance, the secret part *(alkul)* of a lady is compared to the ever expanding desire. Similarly, the waist of a lady is always imagined to be very subtle and also imperceptible and hence it is equated with the subtle counsel of wise men. In these examples, the concrete is compared to the abstract. Since they are founded on excellence, they are admitted.

In one illustration, the tresses and the forehead of a lady are respectively compared to the sea and raising half moon. Though the objects of comparison, viz., sea and half moon are respectively larger and bigger than the objects compared, viz., tresses and forehead, they are accepted, since they gained currency in the classical poems. Comparisons, arising out of fanciful imaginations

are also allowed due to the sanction of tradition. These examples are given by Peraciriyar.

1. The washed water of the sandal paste applied to the lady's breast ran (like a river) in the street caused the elephants to slip in the mud.

2. The gruel distilled from the cooked rice spread like a river everywhere in the street. Since the he-elephants majestically walked there, it becomes muddy and the chariot that moved in the same way made the white mansions miry and dusty.

The following is highly imaginative creation in which comparisons are made beyond the normal level:[27]

"The summit of the space becomes the umbrella and its stalk, the Meru mountain, while the galaxy of stars are the pearls adorning the umbrella".

Such rhetorical statements reveal the prosperity of the country and hence were approved by literary convention.

A poem in *Nālaṭiyar* deals with true friendship[28]. It recommends to have friendship with people who are kind, grateful, loyal and faithful like a dog. Though dog is inferior, its sense of gratitude and loyalty are proverbial. Hence, the comparison stands supreme.

Similes and Sentiments

Tolkappiyar continues to present some more conventions of creating comparisons. The similes, which are based on greatness and soundness, would appear through the eightfold sentiments (-*meyppāṭu*), viz., laughter or comic (*nakai*), weaping or pathetic (*aḻukai*), unpleasantness or *odious* sentiment (*iḷivaral*), wonder or marvel (*maruṭkai*), fear or terror *(accam)*, majesty (perumitam), anger or fury (*vekuḷi*) and happiness *(uvakai)*. Thus, there are eight kinds of similes which are exhaustively illustrated by Peraciriyar mostly from Sangam poems[29].

1. Simile of Comic sentiment

The harlot, who has clandestine contact with the hero, indentifies his legal young son who bears his father's look, playing in a lonely place, feels proud and joy. Seeing her in the company of the boy the heroine, being the mother of the boy, ironically addresses the harlot that she too is a mother to the boy. The heroine laughed at the harlot, who did not know what to do, got confused and her face became different. To her ridiculous position, the heroine brought a comparison of a thief who was caught redhanded. This sort of comparison is called *nakai uvamam,* i.e. simile of comic nature.

2. Simile of Pathetic sentiment

The lamentation of a woman, separated by her partner, is compared to the grief of a mariner whose ship was drowned. Both the *uvamam* (*upamāṉa*) and *poruḷ* (*upameya*) shared the common sentiment of pathos and hence the comparison is known as pathetic simile (*avala uvamam*).

3. Simile of Odious Sentiment

The royal hero, seated in a palanquin comes in a procession, surrounded by his retinue. The damsel, already fallen in love with him, is kept in her house. She likes to have a glimpse of her lover, being the hero. There is a conflict in her heart between her inborn coyness and intense love. The latter feeling tempts her to open the front door to see her lover, while the former quality stops her from doing so. Her pitiable condition is compared to the unpleasant attitude of a previously rich man who was reduced to penury and whose mind is vacillating to approach the house of a wealthy man for help or food. Such comparisons are made on odious sentiments (*iḷivaral uvamam*).

4. Simile of Marvellous Sentiment

Certain similes are created to reveal the marvellous sentiment. The commentator has quoted a proper simile from *Kalittokai* to illustrate this type.

The hero in the pre-martial period did not return in due time to confirm the open wedding with the heroine. To console her, the lady companion speaks in an optimistic tone in the following manner:

> "If any falsity and cruelty occurred in the compassionate and affectionate hero, it is just like burning of the flower of Kuvalai, standing in full waters".

It is highly improbabale that a flower plant, rooted in the lake gets burnt. If it does, then it becomes on object of wonder (*arbhuta*). Similarly, the hero is full of compassion and love towards the heroine. If he falsifies, then it becomes an object of astonishment. In both the cases, marvellous feature forms the common ground for the comparison. So, it is known as simile of marvellous sentiment (*maruṭkai uvamam*).

5. Simile of Terrible sentiment

Some similes are also created to reveal the fearful or terrible sentiment. In *Nālaṭiyar*, an apt example is found. Thinking that there is sandal inside the covered pot, one opens it. But to his fear, he finds a snake. This kind of comparison is normally used to indicate an unexpected thing or occurrence. Thus, the simile is known as *acca uvamam*, i.e. simile of fearful sentiment.

6. Simile of Majestic Sentiment

Some similes convey the majestic sentiment which is generated from anyone of the four bases, viz., learning, prowess, fame and philanthropy. Normally prowess is the dominant base to project the majestic sentiment. A typical example is culled out from *Kalittokai:*

> "The majestic elephant, that killed the tiger with its sharp edged long tust, resembles Tirumal (-Krishna) who rooted out the wrestlers (sent by Kamsa) with their own clubs".

This type of simile is called *perumita uvamam*, i.e. simile of majestic sentiment.

7. Simile of Furious sentiment

Certain similes are made to portray the sentiment of anger in full. Killivalavan, an undaunted Chola monarch enraged like the God of death cast his eye on the territory of enemies to conquer it.

The anger of Yama, the God of death can not be suppressed until it catches the due person according to the time schedule. So also, the fury of the king would not be easily quenched, unless he realised his target.

Thus, the simile based on furious feelings is called *vekuḷi uvamam*

8. Simile of Happiness

Some similes are meant to communicate the sentiment of happiness. The lady companion brings good tidings about the hero to the heroine. She consoles her by stating that like the bards, rewarded by the patron, the heroine can rejoice on the return of her partner from far off place after a long time, amassing wealth to openly celebrate the wedding.

Happiness forms the foundation for the comparison. Hence, this type of simile is known as *uvakai uvamam.*

Similes, based on sentiments mark the specific feature of the Tamil literary tradition. The notable differences in the eightfold *meyppāṭus* of Tolkappiyam and their counter parts in *Nāṭya Sāstra* are brought out in a separate article[30].

Let us pass on to deal with some more conventions governing the creation of literary similes.

Additional Traditions

Resolving the unresolved is made possible through one type of rhetorical expressions. Classical example is cited from *Kalittokai*[31].

The hero in pre-martial period used to admire each and every limb of the heroine. The forehead, face, shoulder and eye are the most enticing parts, captivating his heart. Similarly her gait and words are equally enchanting. He indulged in finding out comparison to all of them. The usual comparisons to the aforesaid objects are as follows:

1. Crescent moon to the forehead
2. Full moon to the face
3. Bamboo to the shoulder
4. Blue lily flower to the eye
5. Peacock to her gait and
6. Parrot to her prattle

However, the hero chooses some fresh technique which does not project one-to-one correspondence between the object of comparison and object compared. In a manner of uncertainty he indulges in eulogising the beauty of his lady love in the following way.

> "Your forehead is astonishingly diminished. But it is not the crescent. Your face is breft of any blemish. But it is not the moon (which has spot). Your shoulder resembles very close to the bamboo. But it is not the place of its origin (i.e. mountain). Your eye resembles the nature of flower, but it is not the place of its origin (i.e. pool).
>
> Your gait is very soft, but it is not that of a peacock.
>
> Your prattle is limping, but it is not that of a parrot.

In such rhetorical expressions, the comparisons are there, but not in a regular and typical fashion. The negative language elevates the beauty of the damsel. However, such embellished expressions are to be subsumed under any of the types of simile.

In a poem of *Kāṉalvari*, the hero admires the enchanting beauty of his lady love in glowing poetical language. He sees her

face, shaped by Kama, the God of love, by painting the fish in her eye, bow in her brow and the dark cloud in her tresses. Finally, he wonders whether such of her face is the moon[32].

In the description, the limbs viz., eye, brow, tresses and face are conveniently compared respectively to fish, bow, cloud and moon. Such a direct and regular comparison is not found. But, in order to avoid the dead similes, the poet has introduced a fresh technique of eulogising her beauty, without omitting the objects of comparison. Such expressions reveal the creative genius and aesthetic involvement of the poet. Even in such fresh creations, there is no complete change of convention, since the correspondence between the object of comparison and the object compared is totally in agreement with the literary tradition, without any deviation.

One more regulation with regard to the formation of simile is worth mentioning. If a pair of comparison (i.e. *iraṭṭai-k-kiḷavi*) finds a place in a poem, naturally it should be followed by a couple of objects compared (*-upameya*)[33]. Ilampuranar quotes from *Tirukkural* (410) to drive home the significance of the aphorism under refrence. In the couplet of *Tirukkural*, the animal and people are respectively compared to the illiterate and literate. In other words, it is meant that only those who are educated are eligible to be called 'people' and the rest resembled the animals.

Another convention of comparison varies from the normal type[34]. Paari was a great chieftain and philanthropist. He patronised all the bards and songsters. Kapilar, the greatest among Sangam celebrities was his court poet. He found a fresh device to extol his glory. He knew well that Maari (-rain) was also equally munificient by unfailing downpour. So, he could have said that Paari was like Maari. But it should have been an artless barren statement. So, his poetical expression assumed the following form:

> "The veracious poets used to panegyrize the glory of Paari in various ways. Nevertheless, there is not only Paari, but also Maari (-rain) to protect the world".

It is one type of comparison, though the regular correspondence between the *uvamam* (-rain) and *poruḷ* (-chieftain) is not found.

So far we have seen the exceptional and deviated types of similes which got the approval of tradition. But, Tolkappiyar has also made prohibitions to some kinds of comparison, as noted in the last aphorism *of Uvamai-y-iyal*. Ilampuranar has given the stock example as follows:[35]

The white conch is compared to the white moon which is again compared to *Tālaimatal* which is white in colour. Such type of piling up the similes does not add lusture to the poem. The later rhetoricians called them '*uvmai-āṉandam*' i.e. defective similes which are to be avoided.

Peraciriyar presents a different illustration to highlight the same point. It is as follows:

> "The moon-like shining face resembles the fresh blossoming lotus flower".

Here again, moon becomes a comparison to the face which again is compared to the lotus. Similar constructions are not encouraged by the conventional rhetoricians, since they do not generate aesthetic joy in the minds of the readers.

Next, let us focus on the classification of similes, as systematized by Tolkappiyar.

Classification of Similes

The first aphorism in *uvama-v-iyal* emphatically mentions that there are basically only four divisions of simile, viz., 1. *Viṉai uvamam*-Comparison of action, 2. *Payaṉ uvamam*-Comparison of effect or result, 3. *Mey uvamam*-Comparison of shape and 4. *Uru uvamam* - Comparison of Colour[36]. According to Ilampuranar, these types of simile are perceptible to the eyes. He implied that there are imperceptible comparisons which are apprehensible to other sense organs viz., ear, tongue, nose and body and to the internal organ mind. Further, he elucidates each of the fourfold perceptible similes, as shown below.

1. The action in the comparison indicates lengenthening, contraction, 'expansion', piling, etc. They are only samples. All kinds of actions come under this title.

2. Effect or result denotes both the beneficial and its opposite.

3. The Shape includes circle, square, triangle, etc.

4. Colour denotes whiteness, golden, blue, red etc.

With regard to the imperceptible comparisons, he has explained that different sounds, tastes, smells and contacts as well as pleasurable and painful effects are congnized. The following are the illustrations:[37]

1. Comparison of Action

E.g. The hero pounced on his foe like a tiger.

In this simile, the pouncing alone is the common feature between *uvamam* and *poruḷ*. So, one should not consider their personality. the skin, tail, leg etc., pertaining to the shape of the tiger along with its colour and effect do not become a comparison to him. Hence, the basic principle that comparison is always partial, is operative even in this illustration.

2. Comparison of Effect

E.g. The liberality of the philanthropic chieftain Paari is like that of the rain.

In this simile, the objects that are grown due to the rain and the presentations, given by the chieftain are compared. The other aspects viz., colour and shape of the two are not taken into account.

3. Comparison of Shape

E.g. Her waist resembles *tuṭi*, which is a small drum in the shape of an hourglass. This simile will be intelligible and

enjoyable only to those who has seen the shape of a small war-drum and understood the Tamil tradition of conceiving the waist of a damsel to be very subtle. In the said drum, the upper and lower parts project a broad look, while its middle looks thinner. So also, the breast and the pudendum of a lady are described to be broad, while the middle waist is said to be very subtle.

The ideal convention of such descriptions is well found in the Tamil poems of all periods.

4. Comparison of Colour

E.g. a. Her body is like the sprout (of the mango tree).

b. Her body is like gold

In the first simile, the colour of the mango sprout becomes comparison to that of the lady's body. In the next example, her beautiful colour is compared to that of gold.

It is essential to note that during the period of Tolkappiyar, there was only colour comparison, as evidenced from *uru uvamam*. But in due course, colour as a quality of an object was extended to denote other qualities.

Peraciriyar makes a division between two types of quality on the basis of perception and physical feeling. The former type is known as shape (*vaṭivam*), while the later as colour *(uru)*. However, these two types fused together, getting a common name, '*paṇpu*' or '*kuṇam*' (-*guṇa*) in the later works on rhetorics. Thus, the fourfold classification of comparisons were reduced to three, viz., action, effect and quality.

In the Sanskrit tradition, Yaska's *Nirukta* (300 B.C.) preserved a five-fold classification of similes, viz., 1. *Karmopamā* 2. *bhūtopamā* 3. *rūpopamā* 4. *siddhopamā* and 5. *luptopamā*, which is otherwise called *arthopamā*[38]. Among them, the first and third correspond to *viṉai* and *uru* types of simile in *Tolkappiyam*. The last variety is considered to be an equivalent to the *Rūpaka* of the later *Alaṁkāra Śāstras*. Though Tolkappiyar did not mention *rūpaka*, there is one aphorism in *uvama-v-iyal*

interpreted by the commentators to denote *rupaka*, which was also considered to be one of the varieties of simile. With regard to the remaining two, viz., *bhūtopamā* and *siddhopamā*, they can not be equivated with *Payaṉ* and *Mey* in *Tolkappiyam*.

However, the trivial and naïve commonness in regard to the classification of similes found between *Nirukta* and *Tolkappiyam* may be accidental, since there is no regularity of correspondence between them.

Ilampuranar has elucidated the other types of similes involvind the sense organs and mind. He has given the following examples[39].

1. Her words are as sweet as the singing of nightingle (-cognised by ear)
2. It is as bitter as neem (-cognised by tongue)
3. Her mouth smells like *āmpal* flower (-cognised by nose)
4. It burns as fire (-cognised by the body)
5. The embracement of my sweet heart is like taking one's own food in his own house (*Kural.* 1107) (-cognised by mind)

These types of similes form one category, as contemplated by the commentator.

Peraciriyar has also pointed out that apart from the fourfold divisions of comparisons, as enunciated by Tolkappiyar, there are some more which are based on measure and taste, cool and hot, good and bad, small and great which however are to be subsumed under the four major groups[40].

In the second aphorism of *Uvama-v-iyal*, Tolkappiyar has also noted that the object of comparison (*-upamāṉa*) may either occur in any of the four, viz., action, effect, shape and colour or in more than one of them.

E.g. The sharp and white teeth resemble the crescent moon.

In this example, the shape and colour constitute the common feature between *Uvamam* and *poruḷ*.

In addition, Ilampuranar has pointed out such usages as 'honey like language' and identified that the sweetness of the honey felt by the tongue is compared to the pleasantness of the language, enjoyed by the ear. Such occurrences are also to be recognised.

Tolkappiyar has stressed on the essential agreement or similarity between *uvamam* (*-upamāṉa*) and poruḷ (*-upameya*), in whatever types of similes they occurred. Thereby, he implied that it was defective if the two occurred dissimilarly[41].

There are at least four members involved in the creation of a simile. They are as follows:

1. The object of comparison, known as *uvamam* in Tol.and *upamāṉa* in Sanskrit.
2. The object compared, i.e. *poruḷ* in Tol. and *upameya* in Sanskrit.
3. The common feature between the two to make the comparison viable, and
4. The particle of comparison

Among them, the first three have already been dealt with in due places. With regard to the fourth, i.e. particles of comparison, Tolkappiyar has enlisted thirty six particles in one aphorism (10) and also governed the remaining such of them by the phrase, '*aṉṉavai piṟavum*' which included the following according to Ilampuranar.

nōkka, nēra, aṉai, aṟṟu, iṉ, ēntu, ēr, cīr, keḻu, cettu, ērppa, āra, etc.,

Besides, Peraciriyar has given the following list of particles, some of them are not mentioned by Ilampuranar.

"*tuṇaippa, malaiya, amara, cettu, ēra, ērppa* and *keḻuva*". He has also noted that *eṉa* also occurs as a particle of comparison.

Among them, /in/ is not originally a particle of comparison, but it is a marker of fifth case. Neverthless, it functions as a sign of comparison and sometimes contrast also, as known not only from the aphorism in *Collatikāram* dealing with fifth case, but also from the usage found in the Tamil classics.

It is essential to note that Yaska in his *Nirukta* has noted only twelve particles of comparison, whereas in *Tolkappiyam* text and commentary about fifty five particles are mentioned[42]. It points out the enhanced merit and extensive as well as increased usage of the similies as preserved in the Tamil rhetorical tradition.

Ilampuranar has observed that in the original list of thirty six particles, *onra, enra, mārra, porpa, nāṭa* and *naṭuṅka* are left out. Thus, one gets only thirty particles. Two of the rest i.e. *nōkka* and *nēra* obtained by the special rule, are added with them to make the number thirty two, to equally distribute to each of the fourfold divisions of simile. Even for the remaining particles, the commentators have produced suitable literary occurrences to illustrate. However, Peraciriyar has quoted an aphorism, "*uvama-c-collē varampu ikantanavē*", meaning that the particles of comparison surpassed the limit of enumeartion[43]. Though in the present grammatical texts, no such aphorism is found, it should have been in some lost work on the subject. It is significant, because it informs the innumerable signs of comparison indicating the difficulty of accommodating them under each of the fourfold divisions. The particles with their paradigms are also allowed. Then, the particles may be in root form, an infinitive, relative participle, conjunctive form, finite verb etc. Let us present the four kinds of comparison with the allotted signs of comparison[44].

I. Comparison of Action (*Vinai-p-paluvamam*)

The particles, due to this division, are as follows:

anna, āṅku, māna, irappa, enna , urala, takaiya and *nōkka.*

Suitable illustrations are given in the commentary. Let us see some examples:

1. "*Konranna inna ceyinum*" (Kural. 109)
(Even if one inflicts pain, like killing)

Killing is an action (*vinai*). It becomes a comparison to the infliction of pain (*vinai*). So the actions viz., killing and inflicting involved in the comparison. The link word or particle in this case is "*anna*".

"*palarpukal nayiru katal kantanku*" (Muruku)

Like the rising Sun praised by all, in the sea (Muruga appears in his mount peacock).

Here in this simile, the dazzling beauty of Lord Muruga, mounted on His peacock is compared to the brilliant rise of the Sun on the Eastern surface of the sea.

In this comparison, the particle/*anku*/is found.

Tolkappiyar had framed the general rule, based on his survey of the ancient Tamil poems with regard to the usage of the particles of comparison. He was very democratic in legislating such rules, since some exceptions to the common rule were given due importance. So, after mentioning /*anna*/ in the list of particles belonging to the comparison of action, he has noted that it would equally occur in the rest three divisions. Ilampuranar has illustrated all of them, as shown below.

1. *mari anna vankai (Puram, 133)*
The philanthropic hand resembles the rain.
(comparison of effect)

2. *pari-y -araik kamukin palaiyam pacunkay*
karuvirunt tanna kankutu ceritulai
(Perumpan. 7-8)

In this poem, the tender nut of areca tree with big trunk is compared to one of the parts of the musical instrument, *yaal*, because of the common feature, found in their form. (comparison of shape)

3. *Cevvan anna meni* (Akam. *katavul*)
The body resembles the crimson sky
(comparison of colour)

II. Comparison of Effect

Under this category, an equal distribution of eight particles is made. They are the following:

eḷḷa, viḻaiya, pulla, poruva,
kaḷḷa, matippa, vella, viḻa.

Some examples

1. *eḻili vāṉam eḷḷiṉaṉ taruūum*
kavikai vaṇkai-k-kaṭumāṉ tōṉṟal

The patron of letters and arts would give liberally like the cloud in the sky.

2. "*maḻai viḻai taṭakkai vāyvāl evvi*"

The great hands of Evvi, who bears the sharp sword are like the rains.

The particles are *eḷḷa* and *viḻai* in these examples.

III. Comparison of Shape

In this division also, eight particles are enlisted as seen below:

kaṭuppa, ēyppa, maruḷa, puraiya
oṭṭa, oṭuṅka, ōṭṭa, nikarppa.

The commentators have given illustrations to the occurrence of all of them. Some of them are as follows:

1. *vēy maruḷ paṉai-t-tōḷ nekiḻa* (akam. 1)

The flourishing shoulder, which resembles the bamboo, becomes flexible.

2. "*kaṇṇoṭu nikarkkum kaḻi-p-pūṅ kuvaḷai*"

Blue water-lily looks like the eyes (of the lady).

IV. Comparison of Colour

This variety also has eight kinds of particles. They are as follows:

Pōla, maṟuppa, oppa, kāytta,
nēra, viyappa, naḷiya, nanta

Some Illustrations

1. "*maṇiniṟam maṟutta malar-p-pūṅ kāyā*"
   The kaya flowers are like the sapphire.

2. "*oṇceṅkāntaḷ okkum niṉṉiṟam*"
   "Your colour resembles that of red-kantal".

There are examples to other particles also.

It is essential to note that examples to the usage of *naḷiya* and *nanta* are not given by the two commentators. It is clear that by that time, these words of comparison had gone out of existence. Since the Sangam poems too do not provide examples to them, it is to be understood that Tolkappiyar belongs to a period, prior to the Sangam poetry, when the examples were available for him in a very ancient body of literature to evolve his rules of comparison.

Tolkappiyar has been definite that the aforesaid particles would occur in the concerned comparisons in conformity with the tradition[45].

Types of Similes

1. **Uruvakam (metaphor)**

If one goes through the aphorisms of *Uvamaiy-y-iyal*, one can easily identify some types of similes, identified by Tolkappiyar. One of them is the inverted simile or metaphor[46]. In this kind of comparison, the object of comparison is made a comparison to the object compared. This type of comparison is labelled as *rūpaka* in the later Sanskrit tradition. Peraciriyar disagreed with such labelling and understood that it should be one variety of *Uvamai*. He has presented an illustration from *Cirupanarrupatai* in which the tip of the breast becomes a comparison to the bud of Koṅkam

tree, and face to the blossomed lotus. He has quoted such phrases as *mulai-k-kōṅkam* and *mukat tāmarai* which are nothing but inverted similes, as per the syntactical structure, mentioned in *Tolkappiyam.*

According to Ilampuranar, one school of rhetoricians termed *Rūpaka* (i.e. *uruvakam*) as a separate figure of speech which has been treated as a form of simile (*Uvamai*) by Tolkappiyar. Chronologically speaking *rūpaka* was first mentioned only in Bharata's *Nāṭya Śāstra.* Since Tolkappiyar proceeded the author of *Nāṭya Śāstra* by many centuries, it is possible to suggest that during his period, *rūpaka* was not developed or treated as separate figure of speech. However, the classical example, submitted by Ilampuranar to illustrate this kind of rhetorical expression from *Purananuru* (369) discloses the fact that by the times of this Sangam anthology, the poets fascinatingly created wonderful metaphors which are purely original and hence native. In this poem, there is a fantastic description of the battle-field. The black elephant with its tusk is figured as the black cloud. The shining swords, held aloft by the undaunted warriors in the battle-field become the lightning (of the sky). The resounding of war-drums becomes the roaring of the clouds. The horse with swift movements becomes the blowing wind. The arrows, discharged from the ferocious bows become the rain drops in the battle field. The chariot become the plough.

This graphic picture reveals the poet's creative genius and faculty of producing associative imagination, resulting in a chain of metaphorical expressions which are the source for the development of *rūpaka* in a later period. Such rhetorical creations are found in abundance in many other classical poems of Sangam period.

However, Ilampuranar properly identified metaphor to be nothing but one version of simile. There are some more varieties of simile, noted in *Uvamai-y-iyal.* Let us consider them briefly.

2. Tatumaru Uvamam (perplexed simile)

"*Taṭumāṟu varal*" is the reading upheld by Ilampuranar[47]. According to him, it is understood that in the creation of similes,

the poets sometimes got preplexed to find out the right type of comparison and hence they used to pile up different objects in a sequence to make the meaningful analogy, presented in the form of dubious expressions. A copious example is quoted from the *Tirukkural (1085):*

The hero raises doubt with regard to the purpose of the powerful eye-sight of the lady-love. He is uncertain whether it is either the messenger of Death (*kūrru*), or eye. Or, does it resemble the eye of a deer? In this type of simile, the objects of comparison are presented, perhaps to project three different features of the eye-sight of the heroine. Parimelazhagar endorses the view of Ilampuranar in labelling such comparisons as '*Aiyanilai uvamam*', and elucidates the significance of each of them. Since the powerful sight inflicts love-pain to the extent of ending his life, he doubts it to be the Demon of Death. Nevertheless, in the next moments, the same sight turns to be mild in measuring his physical features, he rightly thinks that it should be eye and not the Demon of Death. There is some sort of fearing aspect, and hence he doubts whether it is the eye of deer which sends confused and fear-cost looks. Finally, the hero concludes that the look of his lady-love possesses all these three features.

Hence, this type of comparison is called perplexed or dubious simile. Another example is given by Ilampuranar from *Kalittokai*[48]. In this poem, again the hero doubts whether the lady-love is a dazzling doll, created by an expert craftsman, or one, made up of all the limbs and parts, individually chosen from different beautiful women or whether the Demon of Death has assumed the form of a lady at its own will due to wreck some vengeance against the hero.

However, Tolkappiyar admits and approves such types and also mentions that they should not be thrown out overboard.

3. Cuttikkura Uvamam

This type of comparison has been interpreted differently by the commentators. Ilampuranar has understood by this kind of rhetorical expression that it is devoid of the demonstrative sign of

comparison[49]. He quotes a couplet from the *Tirukkural* to illustrate his point (90).

Aniccam (-a delicate flower) fades as soon as it is scented. The guest fades as soon he is looked indifferently by the host.

In the above expression, the flower *aniccam* and the sensitive and self-respectful guest are taken for comparison. But, it lacks the words "like that" (*atu pōla*), or 'similarly' and hence, the simile should be labelled as one, breft of demonstrative sign. It is also known as "*etuttukkāttu uvamai*" by Parimelazhagar.

Peraciriyar takes the aphorism under reference in a different sense. He elucidates that poetical expression like 'coral-mouth' (*pavala vāy*) is *cutti-k-kūrā uvamam*, i.e., a compound of comparison, (devoid of the sign *pōla*). In continuation, he has stated that expression like "coral like mouth" is the demonstrated form of comparison (i.e. *Cuttikkūria uvamam*). Redness is the common quality, associated with the object of comparison i.e. coral and the object, compared i.e. mouth. It is to be borne in mind that this ancient type of comparison came to be called '*tokai uvamam*' by the later Tamil rhetoricians.

4. Verupatavanta Uvamam

Under this category, Tolkappiyar has given legislation to subsume all the left-out types of comparison[50]. They should be accomodated suitably, i.e. in accordance with the norms of rhetorics. Again, the commentators vied with each other to drive home the miscellaneous items under this denomination.

Ilampuranar has adduced an example from a poem of forgotten literature. In this poem, the sun is personified as a prince of prowess and wealth and its expanding rays are personified as army, besieging the darkened flower-grove. Such personifications are many in Sangam poems and great epics like *Cilappatikaram* and *Manimekalai*. The modern literary critics identified such expressions to contain romantic imaginations.

Peraciriyar explains the aphorism under reference in his own way. He considers that inverted comparisons and the like are

to be treated under this category. Further, he explains that some of them belong to the category of simple comparison, while others under the type of symbolic similes, called *ullurai uvamam.*

5. Ori-k-kural

It is also the literary tradition, if the object of comparison (*Uvamai*) finds removed from the object compared (*uvamikka-patum porul*)[51]. To illustrate this type of creation, Ilampuranar quotes from the *Purananuru* (8).

The poet Kapilar likes to compare his patron to Sun. But, he imagines that in many respects his patron excels the Sun. Hence, he addresses the Sun in the following poetic vein:

"Oh Sun who has the great march (on the heaven) !
In what way you can resemble Ceralatan, who
Vanguishes the army of his enemies?
You make the division of day time (which is meant
for you)
You show your back to the moon! (and vanishes
in the night)
You come alternatively in the south and north!
You conceal yourself in the mountain(where you set)
You shine in the expanded sky, only in the day time,
Spreading your manifold rays of light!"

Though the Sun is a comparison to the Cera king, it is removed from comparison due to its limitations, as expressed elegantly in the poem under reference. The implication of distancing the Sun from making a comparison to the patron is not far to seek. Because of his prowess and munificence, he shines always brilliantly in all quarters of the earth and his fame never fades. Such kind of rhetorical creations come under the type of '*orikkūral*'.

6. The Residue

It seems that Tolkappiyar has taken meticulous care in bringing out all kinds of rhetorical expressions in some way or other under the general caption of comparison *(uvamai).* In the

last aphorism of this chapter, he has reckoned three more types[52]. One of them is called "*niral niruttu amaittal*". Ilampuranar interprets this type to be the occurrence of many similes to a single object. The second kind is known as '*niral nirai*' which means the placement of similes and the objects of comparison respectively in a perfect order of sequence. The third type is called '*Cunnam*' which is elucidated as the initial segregation and final assemblage of the simile and object of comparison. In the last variety, *atimari* and *molimārru*, the specific techniques of deriving sense in a poem are also included by Peraciriyar.

So, it becomes evident that by the period of Tolkappiyar, the discipline of rhetorics was in its formative stage and he has taken sufficient efforts to legislate the norms to the best of his ability, leaving the unaccounted and unseen aspects for further consideration for which also provision has been made in the text.

Next, let us proceed to deal with the semblance of similes, as noted in *Uvamai-y-iyal*.

Semblance of similes

Tolkappiyar has noticed some poetical structures which, eventhough do not come directly under simile, are to be treated as semblance of similes i.e. *uvama-p-pōli*. They are of five kinds which are give hereunder[53]:

1. There is no comparison to this object
2. This is the comparison to this object
3. If one has chosen the specific parts of various objects, then they would form a comparison to this object.
4. If the beauty, manifested in various objects comes in a particular spot, then it will become comparison to this object and
5. The incompatible object becomes a comparison to this object.

All these types are sufficiently illustrated by Ilampuranar from Sangam poems. For the last type, the portion in Kapilar's poem in *Kalittokai* is presented. The substance of this poem is given below:

"If the hero, famous for his integrity, turns to be a liar, it is just like the blue lily in a lake is burnt by fire".

This is a wonderful imagination revealing the honesty and integrity of the hero who will never fail in keeping his words.

One more example is also found in the same poem : "If the truthful hero becomes false in his words, it is just like the appearance of fire in a moon".

Fire and moon are incompatible, in as much as the lily and fire. Such rhetorical expressions highten the beauty of the poetry.

However, Peraciriyar understood by the aphorism under reference to mean five kinds of *ullurai uvamam*, which are enumerated in the next aphorism (300). According to him, the bases for simple simile (*ēnai uvamam*) are five. So also for implied similes (*ullurai uvamam*) also, there are five bases, in making such similes or their semblance, action, effect, part, colour and birth constitute individually or collectively the foundations[54].

Since *ullurai uvamam*, which is peculiar in *Akam* poetry to express in euphemistic and elegant language the delicate love affairs, has been elaborately dealt in *Akattiṇai-iyal* (aphorisms 49-51) and in *Poruḷiyal* (aphorisms 238-240), there is no direct mention of this type of suggestive and symbolic similes in *Uvamai-y-iyal*. Nevertheless, Peraciriyar has taken pains to interpret the aphorisms, '*uvamappōli*' and '*tavalarum cirappin*' to mean *ullurai uvamam*. However, this type of poetical creations has more relevance not only to the field of rhetorics but to the field of semantics of polished expressions. Hence, a brief account of this subject is given below.

Suggestive and Symbolic similes

The technical word '*ullurai*' literally means that which is hidden inside. Here, it denotes the inner meaning, especially of

an *Akam* poetry through the description of flora and fauna which are subsumed under the classification of *Karupporul*, peculiar to a particular geographical division. Tolkappiyar has quoted his predecessors who have prescribed the grammar for the creation of inner-sense generating similes[55]. All the *Karupporul* except the deity are eligible to form the backdrop of creating implied sense-giving comparisons. Further, he has given a clear definition of *ullurai uvamam*. In this type of comparision, the intended meaning is conveyed through the technique of blending implied objects to be compared in order to fittingly correspond to the explicit comparison, drawn (by the poet). Through the explicit comparison, the reader applying his mind easily finds out the implicit sense, artistically conveyed by the poet. Ilampuranar explains that this kind of comparison will not be made on the basis of action, effect, form and colour, but only on the background of *Karuporul*, it is created.

Sangam *akam* poems are saturated with wonderful suggestive and symbolic similes called '*ullurai uvamam*'. One example is enough to comprehend the poetical significance of this type of comparison. The following is a passage, taken from the *Kuruntokai*.

> "*Kalani māttu vilaintuku tīmpalam*
> *palana vālai katūum ūran*" (8)

The situation and context of the discourse are also noted. The harlot retorts to the scandalous talk of the heroine, audible to her lady companions, implicitly explaining her innocent and immaculate position with regard to her relationship with the hero. In the given passage, *Karupporul* i.e. the objects of comparison and the objects compared through inference, are the following:

	Karupporul		**Ullurai (implicit simile)**
1.	*kalani* - field	-	heroine
2.	*mā* - mango tree	-	hero
3.	*tīmpalam* - sweet fruit of the tree	-	The love of the hero
4.	*palanam* - pond	-	harlot's residence
5.	*vālai* - sword fish	-	harlot

It requires some elucidation. The mango tree (i.e. hero) that stands on the field does not yield its fruit (love) to the land (heroine) where it stands, but voluntarily goes to the sword-fish (harlot) existing in the pond. The implied sense further reveals the fact that the sword-fish does not ascend the tree by itself to fetch the fruit. So also, the harlot does not go to the hero's residence to win her love all by herself. Just like the mango fruit falls in the mouth of the said fish, the hero's love is fallen on the harlot. Therefore the accusation levelled against the harlot by the legal wife is not valid. All these ideas are packed with the covert and implicit comparison, revealing the cultured expression of the characters, depicted in Sangam akam poems.

In *Poruḷiyal*, Tolkappiyar has enumerated and expounded various kinds of suggestive comparisons. They are chiefly of five types viz., *1.uṭaṉuṟai 2.uvamam 3.cuṭṭu 4.nakai and 5. ciṟappu*[56].

Ilampuranar explains *uṭaṉuṟai* to mean a different thing through the description of a familiar thing associated especially with the lady love. *Uvamam* denotes the comprehension of the object compared, when the object of comparison is presented. *Cuṭṭu* indicates the demonstrative implied sense, derived through the expression of some related sense. *Nakai* literally means laughter. Here, it denotes the suggestive sense through the expression of laughter. *Ciṟappu* generally means speciality. Here, it denotes the special sense when one of the characters mentions that 'this is better than that'. The expressions, governed by the technique '*ciṟappu*', are formed out of anger, simplicity or innocence, indication of jealousy and poverty.

Further, Tolkappiyar has included *1. maṅkala moḻi, 2. avaiyal moḻi and 3. āṇmai moḻi* under the category of *uḷḷuṟai uvamam*[57]. Among them, the first one denotes the auspicious expression in which the bad message is clothed in a delicate and veiled language. The plain statement of death is painful and hence 'death' is indicated by the word 'sleep'. The second type of implied sense denotes the euphemistic usage, suitable in a learned assembly. Atiyarkkunallar explains this type from the

Cilappatikaram where Ilango beautifully depicts the first union of Kovalan and Kannagi by stating that the garlands, decorating their body mingled with each other [58]. The third type indicates the terms of endearment. If one praises his son a lion, it does not mean that he has all the physical features of the animal king, but it means that he is as powerful and brave as a lion[59]

All these aspects of implied, suggestive and symbolic expressions, commonly called '*Uḷḷuṟai*' are evidently original and native to the Tamil tradition.

Restriction of the Usage of Similes

Tolkappiyar has also stated the specific ways by which the characters of *Akam* poetry should use the rhetorical language of similes. The literary convention required that the heroine should base his comparison only on the objects, known to her, and the lady companion, on the objects available in the territory. The hero's similes should be made in accordance with his intellectual equipment. For other characters like mother and step-mother, there is no such restriction[60]. The extent of free movement, social accessibility and contact with external world are traditionally conditioned by the sex variation. From such prescriptions, it becomes clear that Tolkappiyar paid much care to preserve the literary conventions to the possible extent.

Conclusion

As a result of the study carried out in the fore-going pages, the following points deserve to be significantly reckoned.

1. Tolkappiyar has handed down a glorious tradition of Tamil rhetorics existed long before him, since he has mentioned his predecessors specialised in the subject.

2. He has based his study of rhetorics on the rich data collected by him from the literary and grammatical works, which were anterior and also contemporaneous to him.

3. The valuable commentaries of Ilampuranar and Peraciriyar provided the proper key to unlock the contents of the aphorisoms in *Uvamai-y-iyal*.

4. The word *uvamam* seems to be derived from the Tamil root *oppu/uva*, meaning to resemble and it alternates with the native word *oppumai*.

5. In the Tolkappiyam tradition of rhetorics, the object of comparison and the object compared are respectively called as *uvamam* and *poruḷ*. Nowhere in the text, the technical words *upamāṉa* and *upameya* of the Sanskrit *Alaṁkāra* Sastras are found.

6. Patanjali's interpretation of the word *māṉa* to mean measure reflects the Tamil semantical tradition.

7. In the Tamil tradition, *uvamai* always meant partial comparison.

8. According to Ilampuranar, the chief functions of simile consist in the communication of unknown things through the resemblance of known things and in effecting aesthetic enjoyment to the readers.

9. Tolkappiyar has dealt with *uḷḷuṟai uvamam* in *Akattiṇai-y-iyal* and *Poruḷiyal* and with the other comparisons in *Uvama-y-iyal*.

10. Peraciriyar has interpreted some aphorisms in *Uvama-y-iyal* to expound the left-out aspects of *Uḷḷuṟai uvamam*.

11. Tolkappiyar's genius is witnessed in the creation of some similes to explain some thematic aspects.

12. Tolkappiyar has prescribed certain rules with regard to the standard of comparison.

13. He has identified fourfold bases for the creation of classical similes.

14. Some commonness found in *Tolkappiyam* and in the writings of Gargya and Yaska of the Sanskrit tradition is to be treated to belong to the national stock of Indian rhetorical knowledge, otherwise called 'Pan-Indian'.

15. Tolkappiyar has standardized certain conventions of comparisons.

16. The commentators, with the help of existing aphorisms in the text have expounded some fresh traditions, preserved in the classical Tamil poems.

17. Tolkappiyar with his knowledge in psychology had envisaged that the similes, which are based on greatness and soundess, would appear through the eightfold sentiments, called *meyppāṭu*.

18. He has classified the similes under four heads and also prescribed eight kinds of the signs of comparison to each of them.

19. He has treated *uruvakam* (*rūpaka*) as one kind of simile and it was considered as a separate type only in the later rhetorical works.

20. He has identified at least five different types of similes, not overned by the early aphorisms in *uvamai-y-iyal*.

21. *Uḷḷuṟai uvamam*, which is unique and original to Tamil, is meant essentially to communicate love-affairs in a delicate and implicit language. Some types of the same are used for euphemistic expressions and terms of endearment.

REFERENCES

1. Manimekalai, XXVII - 41
2. De, S.K. History of Sanskrit Poetics, pp.5-6
3. Tolkappiyam, *Eḻuttu*, aphorism 170
4. Tol. *Porul*, Ilampuranam (kazhgam edition), p.395
5. Ibid
6. Kandaswamy, S.N. *Tamiḻum Tattuvamum*, Manivasagar Patippagam, Madras, 1976, p.224
7. See above reference No.2
8. Tol. *Porul*, *Peraciriyam* (Kazhgam edition), pp.57-8

9. Tol. *Porul,* aphorism 65
10. Ibid. aphorism 192
11. Ibid, *Ilampuranam*, p.397
12. Ibid, *Peraciriyam*, p.63
13. Ibid, *Ilampuranam*, p.398
14. Ibid, pp.398-9
15. Kandaswamy, S.N. "**The Age of Tolkappiyam**", Journal of Tamil Studies, I.I.T.S., Madras, 1981, Vol.XX, pp.51-2
16. Tolkappiyam, *Porul*, *Ilampuranam*, p.399
17. The *Natya Sastra,* (Translated by Dr. Manmohan Ghosh) Chapter XVII, 45-49, p.309
18. Tol. *Porul. Peraciriyam*, p.67
19. Ibid.
20. Ibid.
21. Ibid.
22. Ibid, p.68
23. Ibid.
24. Tol. *Porul*. aphorism 279
25. Ibid, 281
26. Ibid, *Ilampuranam*, p.402
27. Ibid, *Peraciriyam*, p.70
28. Ibid.
29. Ibid, pp. 83-85
30. "**The Age of Tolkappiyam**", Journal of Tamil Studies, I.I.T.S., Madras, 1981, Vol.XX, pp.44-9
31. Tol. *Porul*. Ilampuranam, p.408
32. Ibid, p.409
33. Ibid, aphorism, 293
34. Ibid, aphorism, 307
35. Ibid, aphorism, 309
36. Ibid, aphorism, 272
37. Ibid, *Ilampuranam*, p.396

38. History of Sanskrit Poetics, pp.3-4
39. Tol. *Porul, Ilampuranam*, p.396
40. Tol. *Porul, Peraciriyam*, p.60
41. Tol. *Porul*, aphorism 279
42. Tol. *Porul, Ilampuranam*, pp.402-407
43. Tol. *Porul, Peraciriyam*, p.73
44. Tol. *Porul*, aphorism 283-287
45. Ibid, aphorism 288
46. Ibid, aphorism 280
47. Ibid, aphorism 308
48. Ibid, *Ilampuranam*, p.415
49. Ibid, aphorism 278
50. Ibid, aphorism 305
51. Ibid, aphorism 306
52. Ibid, aphorism 309
53. Ibid, aphorism 295
54. Ibid, *Peraciriyam*, pp.89-93
55. Tol. *Porul aphorisms* 49-51
56. Ibid, 238
57. Ibid, 240
58. *Cilappatikaram* (U.V.S. Edition), p.49
59. Tol. *Porul*, Ilampuranam, p.354
60. Ibid, aphorisms 297-300

ஒப்பு நோக்கு

தொல்காப்பியத்தின் ஒளியில் தகுதிக் கோட்பாடு (ஔசித்யக் கோட்பாடு)

முனைவர் இலா. குளோறியா சுந்தரமதி

ஔசித்யம் அல்லது தகுதிப்பாடு வடமொழியில் கி.பி. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டளவில் சேஷமேந்திரர் என்ற இலக்கிய கர்த்தாவும் தேர்ந்த விமர்சகருமாகிய அறிஞரால் 'ஔசித்ய விசார சர்ச்சா' என்ற நூலில் தனிக்கோட்பாடாக வகுக்கப்பட்டது. தகுதிப்பாடு பற்றிய சிந்தனை தேர்ந்த கவிதை ஆக்கத்திலும் கவிதை விமர்சனத்திலும் கலைத்துறையிலும் மிகப் பழங்காலத்திலேயே நிலவி வந்ததே. இதனைத் தனி ஒரு கோட்பாடாக உருவாக்கிய பணியையே சேஷமேந்திரர் ஆற்றினார் என்ற கருத்து இவண் நினைக்கத்தக்கது. ஆனந்தவர்த்தனர் தொனிக்கோட்பாட்டைக் குறித்து விளக்கும்போது ஔசித்யம் இன்றேல் தொனி என்னும் கவிதையின் ஆன்மாவும் இல்லை என்று குறிப்பிட்ட கருத்தை அடித்தளமாகக் கொண்டு, கவிதையின் பல்வேறு தளங்களில் அழகுக் கோட்பாட்டின் அடிநாதமாக விளங்கிய ஔசித்யம் அல்லது தகுதிப்பாடு என்ற கருத்தையே கவிதையின் ஆன்மா என உரைத்து, அதற்குக் கோட்பாட்டுத் தகுதி வழங்கி, சேஷமேந்திரர் தமது நூலை எழுதினார்.

இவரது இம்முயற்சியைக் குறித்துச் சுட்டும் எஸ்.கே.டே (S.K. De) சேஷமேந்திரர் கோட்பாட்டளவில் சாதித்ததைவிட அவர் வழங்கியுள்ள இலக்கியப் பார்வை ஆரோக்கியமானது. ஔசித்ய விசார சர்ச்சா, பழைய, பழகிய தடத்தில் சென்று கொண்டிருந்த இலக்கிய விமர்சனத் தளத்தை உசிதம் என்ற கூரிய கருவியால் புதுக்கிப் பொலிவுறுத்திய சிறப்புடையது. இவ்வாய்வு வாயிலாக, சேஷமேந்திரர் புலப்படுத்தும் தற்சார்பற்ற இலக்கியப்பார்வை தமது கவனத்தை ஈர்ப்பது என்று குறிப்பிடுகிறார். தேர்ந்த கவிஞர்களது படைப்புகளையும் ஔசித்யம் என்னும் அளவையால் நுட்பமாக மதிப்பிட்டு விமர்சிக்கும் சமன்தூக்கும் கோல்போன்ற நடுவுநிலை உணர்வு இவரிடம் பொருந்தியிருந்தது. (எஸ்.கே.டே 1976 பக்.283-6 தொகுதி 2.).

சேஷமேந்திரர் கவிதையில் ஓசை முதல் இயைபுறும் 27 பொருத்தங்களை இனங்காட்டி இவைபோல்வன பிறவற்றையும் இயைபுறுத்தி உணர்ந்துகொள்ளுமாறு உரைத்து, இவற்றை விளக்கும் நிலையில் ஒவ்வொரு தளத்திலும் ஔசித்யம் பொருந்தியதால் சிறப்புற்ற கவிதைகளையும் ஔசித்யம் பொருந்தாமையால் சுவை குன்றிய கவிதைகளையும் எடுத்துக்காட்டி விமர்சித்துள்ளார்.

சொல், தொடர், கவிதைப்பொருள், குணம், அணி, சுவை, வினைச்சொல், வேற்றுமை, பால், எண், உரிச்சொல், உருபு(முன்ஒட்டு), இடைச்சொல், காலம், இடம், குலம், விரதம், தத்துவம், சத்துவம், கருத்து, இயல்பு, சாரச்சுருக்கம், ஆற்றல், பருவம், ஆராய்ச்சி, பெயர், வாழ்த்து என்ற தளங்களில் ஔசித்யம் பொருந்துவதை இனங்காட்டி விளக்கியுள்ளார்*.

இவற்றில் சொல், தொடர், பொருள் என்பவை மொழியியல் சார்ந்தும் குணம், அணி, சுவை என்பவை காவிய சாத்திரமாகிய அழகியல் சார்ந்தும் வினை, வேற்றுமை, பால், உரி, உருபு, இடைச்சொல், காலம், இடம் என்பவை இலக்கணத்தைச் சார்ந்தும் குலம், மரபியல்(விரதம்) என்பவை உலகவழக்காற்றினைச் சார்ந்தும் தத்துவம், சத்துவம், கருத்து, இயல்பு முதலிய பிற, கவிஞனது திறனைச் சார்ந்தும் ஔசித்யம் உருவாகின்றது (மு.கு.ஜகந்நாதராஜா, 1989).

மேற்சுட்டிய சொல் முதலிய சிறப்பிடங்களை உயிர் நாடிகளாகக் கொண்டு காவிய உடல் முழுவதும் பரவியுள்ள ஔசித்யம் விளக்கமுற்றுக் காணப்படும் எனத் தமது நூலில் சேஷமேந்திரர் ஔசித்யம் கவிதையின் ஆன்மாவாக உயரும் நிலையை எடுத்துரைக்கிறார்.

தமது பண்டைத் தமிழ் இலக்கியக் கொள்கை என்ற நூலில் (Early Literary theories in Tamil) பேராசிரியர் ஜி.சுந்தரமூர்த்தி, தகுதிக்கோட்பாடு பரதமுனிவரின் நாட்டிய சாத்திரத்திலேயே நன்கு வலியுறுத்தப்பெற்றதாக அமைந்திருந்ததை எடுத்துரைத்துள்ளார். பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ப அவர்தம் இயல்புகள், உடை, மொழி, இசை, பண் முதலியவை அமைய வேண்டியதன் தேவையைப் பரதர் வலியுறுத்தியுள்ளார். தண்டி, பாமகர், ஆனந்தவர்த்தனர், குண்டகர், அபிநவகுப்தர் போன்ற அறிஞர் தகுதிக் கோட்பாட்டின் இன்றியமை-யாமையை வலியுறுத்தியுள்ளதையும் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார்.

இவ்வாறு வடமொழி இலக்கியக் கோட்பாட்டாளர் ஒருமுகமாக ஒப்புக்கொண்ட தகுதிக்கோட்பாடு பற்றிய சிந்தனை எவ்வாறு தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தில் ஊடுருவி நிற்கின்றது என்பதையும்

* This Aucitya may have application with reference to various points in a poem, such as word(pada), a sentence(Vakya), the sense of the composition as a whole(prabhandhartha),its literary excellences (gunas), its poetic figures(alamkaras), the Rasa or the sentiment in a poem, the employment of the verb(kriya), the use of the case (karaka), of the gender (linga), of the number (vacana),of preposition, adjective, particles (upsarga)or considerations of time and place (disa and kala)etc; and the cases of application are dogmatically summarised as twenty-seven in number (S.K.De. 1976 pp. 284-5 Part II).

பேராசிரியர் சுந்தரமூர்த்தி தமது நூலில் விளக்கியுள்ளார். ஔசித்யம் அல்லது இதற்கு இணையான பதம் எதனையும் தொல்காப்பியர் பயன்படுத்தவில்லை; இதனைக் கோட்பாட்டளவில் எடுத்து விளக்கவும் இல்லை எனினும், இக்கோட்பாட்டின் சாரம் பொருளதிகாரத்தில் பல்வேறு தளங்களில் பின்னிப்பிணைந்து கிடப்பது அவரால் விளக்கப்பெற்றுள்ளது.

பிரிவிற்குரியாரைச் சுட்டும்போது வாழ்வியலோடு பொருந்துமாறு தொல்காப்பியர் வகுத்துள்ளமை, எண்ணரும் பாசறை பெண்ணொடும் புணரார் என்ற தொல்காப்பிய விதியில் (பொருள்.இளம்.173) பொருந்தியுள்ள சூழல் பற்றிய தகுதிப்-பாட்டுச்சிந்தனை, தலைவி மடலேறா நிலை, புலவியில் பொருந்தும் தலைவன் பணிவும் தலைவி உயர்வும், நாண் பண்பிற்கு ஊறு நேராதவாறு தலைவி காட்டப்பெறுதல், நற்றாய் கூற்றுப்பெறாமை, அறத்தொடு நிலைக் களனில் களவுச் செய்தியை வெளியிடுவதில் பொருந்தும் மரபு, வாயிலோர் பற்றிய கூற்றுமரபுகள் இவற்றில் பொருந்தும் பாத்திரம் சார்ந்த தகுதிப்பாட்டுச் சிந்தனை, உவமை அடுக்கை விலக்கல், அணிகளை விரித்தோதாது உவமை அணி ஒன்றையே விளக்கியுள்ளமை, கூறுவோர்க்கேற்ப உவமைக்களத்தை வரையறுத்து உணர்த்தல் இவற்றில் பொருந்தும் தகுதிப்பாட்டுச் சிந்தனை பேராசிரியரால் எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது.

அகப்பாட்டில் உள்ளுறை உத்தியை இனங்காட்டி உரைக்கும் நிலை தொல்காப்பியருக்குத் தகுதிப்பாடு பற்றிய சிந்தனை தெளிவாகப் பொருந்தியிருந்தமைக்குத் தக்க சான்றாகும் எனப் பேராசிரியர் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். அகமாந்தர் கூற்றுவாயிலாகவே அகப்பாட்டு வெளியிடப் பெறுவதால் பண்டைத் தமிழ்க்கவிதையில் உள்ளுறை இன்றியமையாத பகுதியாகப் பொருந்தியது. அகப்பாட்டில் உள்ளுறை பெற்ற முதன்மை தொல்காப்பியர் தகுதிப்பாடு பற்றிய சிந்தனைக்கு வழங்கிய முதன்மையை அடியொற்றியதே என்பதை ஏற்பதில் தயக்கம் தேவையில்லை என இவர் குறிப்பிடுவது மனதில் கொள்ளத்தக்கதாகும் (Sundaramoorthy.G. 1974 பக்.140-54).

சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு என்ற தமது நூலில் இக்கோட்பாட்டுச் சிந்தனைக்குத் தொல்காப்பியர் இடமளித்து நிற்பதை இனங்கண்டுரைக்கும் பேராசிரியர் தமிழண்ணல் 'நோக்கு' என்ற செய்யுள் உறுப்பு இதற்குப் பெரிதும் இடமளித்து நிற்பதை எடுத்து விளக்கியுள்ளார் (தமிழண்ணல், 1975, பக். 251-254). தொல்காப்பியர் செய்யுள் உறுப்புகளில் ஒன்றாகச் சுட்டியுள்ள வண்ணம் என்ற உறுப்பை வர்ண ஔசித்யத்தோடு பொருத்திக் காட்டியுள்ளார்.

ஔசித்யம் பாடலில் அமையும் ஒலி முதல் பலதளங்களில் பரந்து நிற்கும் கோட்பாடாகையால் அதைப் போன்றே பாட்டின் முழுமைக்கும் மாத்திரை முதல் அடிநிலைகாறும் நோக்குதற்குக்

காரணமாக அமையும் நோக்கு என்னும் உறுப்பு ஔசித்யக் கோட்பாடுடன் இணைத்து நோக்கப் பெற்றுள்ளது ஏற்புடையதே. நோக்கு பற்றிய சிந்தனையில் வலியுறுத்தப்பெறும் கவிதையின் ஒருமைப்பாடு அல்லது ஒத்தியைபு பற்றிய அழகு (The Beauty of Harmony) ஔசித்யக் கோட்பாட்டிற்கும் அடிப்படையானது என்பது இவண் மனங்கொள்ளத்தக்கது.

நோக்கு என்றசெய்யுள் உறுப்பைத் தமது தொல்காப்பிய உரையில் விளக்குமிடத்து, பேராசிரியர் (உரை), அகம் நான்காம் பாடலில் பொருந்தியுள்ள பொருள் நிலைகள் பாடலின் மொத்தக் கருத்திற்கு (கிளவிக்கு) ஏற்பப் பொருந்தியுள்ள செவ்வியை ஆராய்ந்துள்ளார் (தொல். பொருள். பேரா. 416).

மரபு என்னும் செய்யுள் உறுப்பை விளக்கும்போது தொல்காப்பிய உரையாசிரியராகிய பேராசிரியர் தரும் உரை தகுதிக் கோட்பாட்டின் சில தளங்களைக் கோடிட்டுக் காட்டிச்செல்வதை இங்குக் குறிப்பிட வேண்டும். சொல்லும் பொருளும் அவ்வக்காலத்தான் வழங்குமாற்றான் செய்யுள் செய்க என மரபை வரையறுத்தவர் பொருள், மரபு பற்றிக் கூறும்போது, "இனிப் பொருளும் இவ்வாறே காலத்தானும் இடத்தானும் வேறுபடுதலுடைய. ஒரு காலத்து அணியும் கோலமும் ஒரு காலத்து வழங்காதனவுமுள. ஓரிடத்து நிகழும் பொருள் மற்றோரிடத்து நிகழாதனவுமுள. அவ்வக்காலமும் இடனும் பற்றி ஏற்றவாற்றாற் செய்யுள் செய்ய வேண்டும் என்பது" என விளக்குவார் (தொல். பொருள். பேரா. 392). பருவத்திற்கேற்ற அணி கூறல், நிலத்திற்கு ஏற்ற பொருளை மரபுவழிக் கூறல் என்பன இவரால் எடுத்துக்காட்டு வழங்கி விளக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே பேராசிரியர் மரபு என்னும் செய்யுள் உறுப்பை விளக்கும்போதும் தொல்காப்பியரது தகுதிப்பாடு பற்றிய சிந்தனை விளக்கமுறுகின்றது என்பது கருதத்தக்கது.

தொல்காப்பியரது கவிதைக் கோட்பாட்டை ஆய்ந்துள்ள இந்திரா மனுவேல், தொல்காப்பியரது கவிதைக் கோட்பாடு செவ்வியல் பாங்கானது என்பதை அவரது தகுதிப்பாடு பற்றிய சிந்தனை தெளிவுபடுத்துவதைச் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். அகமாந்தரது பல்வேறுகிளவிகள் ஐயக்கிளவி, உயர்மொழிக்கிளவி, தற்புகழ்கிளவி, பால்கெழுகிளவி என்றின்னவற்றின் வாயிலாகத் தகுதிப்பாடு பற்றிய உணர்வு புலப்பட்டு நிற்பதை எடுத்துரைத்துள்ளார். (Indra Manuel, 1984. page.78-80)

தகுதிப்பாடு பற்றிய சிந்தனை கவிதையின் பல்வேறு தளங்களில் இயல்வது என்பது சுட்டிக்காட்டப்பெற்றது. கூற்று, நோக்கு, வண்ணம், மரபு என்ற செய்யுள் உறுப்புகளிலும் உவமை, உள்ளுறை என்ற இலக்கிய உத்திகள் வாயிலாகவும் தொல்காப்பியரின் தகுதிப்பாடு பற்றிய சிந்தனை புலப்பட்டு நிற்கும் நிலை குறித்து அறிஞர் வழங்கிய

கருத்துக்கள் மேலே தொகுத்துரைக்கப் பெற்றன. மேலும் ஒரு சில சிந்தனைகளை இணைத்து மொழியக்கட்டுரை முற்படுகிறது.

அகத்திணையியலில் அகப்பாட்டின் அடிப்படையான கோட்பாடுகள் பேசப் பெற்றுள்ளன. அகப்பாட்டில் முதல், கரு உரிப்பொருள் அமைதியும் இவை இயைபுற்று நிற்கும் திணைப்பாட்டு நெறியும் முதன்மை பெறுவன. ஒவ்வொரு திணையிலும் உரிப்பொருள் நிலை சிறக்குமாறு அதன்பின்புலமாக அமையும் நிலம் பொழுதாகிய முதற் பொருளும் கருப்பொருளும் வந்து இயைகின்றன. உணர்வு நிலையாகிய உரிப்பொருளைச் சுவையுறப்படைக்கும் நோக்குடன் அமைந்தவை இவை. கவிதையை அதைக் கற்போன் மனதில் சுவை அனுபவமாக மாற்றும் கவிதை நெறியாகவே இம்முப்பொருள் இயைபு அமைகிறது.

பிரிவின் வெம்மையை நண்பகல் வேனில் பொழியும் சுரக்காட்சியின் பின்புலத்தில் படைப்பதும் கார்மழை பொழியும் மாலைப் பொழுதில் முல்லை மலர ஆநிரைகள் தொழுவை நோக்கி விரைய, தலைவனை எதிர்நோக்கி நிற்கும் தலைவியின் உணர்வை வடிப்பதும், வாடைவீசும் கூதிர் யாமப் பொழுதில் மரஞ்செறிந்த குறிஞ்சிக்காட்டில் தலைவியை நாடிச் செல்லும் தலைவனைப் படைப்பதும் உணர்விற்கு ஏற்ற சூழலைப் படைத்தளிக்கும் தகுதிப்பாடு பற்றியதே.

தொல்காப்பியம் ஒவ்வொரு திணைக்குமுரிய நிலத்தை வகுத்துரைத்துள்ளது; ஒவ்வொரு நிலத்திற்கும் இயைபுடைய பருவத்-தையும் பொழுதையும் சுட்டிச் செல்கிறது. கருப்பொருளின் திட்டம் வழங்கப்பட்டுள்ளது. உரிப்பொருள் நிலைகள் உரைக்கப் பெற்-றுள்ளன. அகப்பாட்டிற்குரிய இக்கட்டமைப்புத் திட்டம் உரையாசிரியர்களால் நன்கு விளக்கப்பெறுகிறது..

முல்லைத் திணையை விளக்கும்போது இளம்பூரணர் இவ்வியைபைப் புலப்படுத்தும் நிலையை இவண் எடுத்துக்காட்டலாம். "முல்லையாகிய நிலனும் வேனிற் காலத்து வெப்பம் உழந்து மரனும் புதலும் கொடியும் கவினழிந்து கிடந்தன. புயல்கள் முழங்கக் கவின்பெறும் ஆதலின் அதற்கு அது சிறந்ததாம். மாலைப் பொழுது இந்நிலத்திற்கு இன்றியமையாத முல்லை மலரும் காலம் ஆதலானும் ஆண்டுத் தனியிருப்பார்க்கு இவை கண்டுழி வருத்தம் மிகுதலின் அதுவும் சிறந்தது ஆயிற்று" (தொல். பொருள் இளம். 12).

இந்த உணர்வை வெளியிட இந்தச் சூழல் தக்கது என்ற உணர்வுக்கேற்ற சூழல் பற்றிய தகுதிப்பாட்டுணர்வு இங்கு, இக்கவிதை நெறியின் அடிநாதமாக உள்ளது எனக் கொள்ளப்படலாம். இத்தகைய உணர்வுக்கேற்ற சூழல் அல்லது தக்க சூழலில் வெளியிடப்பெறும்

உணர்வு எழுப்பும் சுவை சேஷமேந்திரர் கூறும் ரச ஔசித்யமே. இக்கவிதை நெறியை வேறு களன்களில் எழும் ஔசித்யத்துடனும் ஒப்பிட ஏதுவுண்டு.

அகத்திணையியலில் பேசப்பெறும் பிறிதொரு கவிதை நெறி புலனெறி வழக்கு பற்றியது. இது அகப்பாட்டின் கவிதைப் பாங்கு எத்தகையது என்பதை விளக்கும் சிறப்புடையது. புலனெறி வழக்கு இவ்வாறு விளக்கப்படுகிறது.

நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம் (தொல்-பொருள்.இளம்.56:1-2)

தொல்காப்பியர் வழக்கு என்ற சொல்லைப் பொருளதிகாரத்தில் பயன்படுத்தும் இடங்களை அணுகி நோக்கும்போது தகுதிப்பாட்டுச் சிந்தனையோடு இவை தொடர்புற்று நிற்பது புலப்படுகிறது. மேற்சுட்டிய நூற்பாவில் மூவகை வழக்குகள் பேசப்படுகின்றன.

1. நாடக வழக்கு. இதனைச் "சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரி டத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல்" என விளக்குகிறார் இளம்பூரணர்.

2. உலகியல் வழக்கு. இது "உலகத்தார் ஒழுகலாற்றோடு ஒத்துவருவது"

3. புலனெறி வழக்கு. "இவ்விரு வகையானும் பாடல் சான்ற கைக்கிளை முதலாகப் பெருந்திணை இறுவாயாகக் கூறப்படுகின்ற அகப்பொருள்" (இளம்). எனவே புலனெறி வழக்கு என்பது சுவைபட வருவனவற்றைத் தொகுத்து உலகத்தார் வழக்கொடு ஒத்து வருமாறு படைப்பது என வரையறுக்கப்படலாம். இங்குச் சுவைபட வருவனவற்றைப் பாடலாக வழங்குவதற்கு ஏதுவாக இடைநிற்கும் உலகத்தார் வழக்கோடு ஒத்துவருவது என்பது தகுதிப்பாட்டுச் சிந்தனையே அன்றி வேறல்ல.

தொல்காப்பியர் கருதிய உலக வழக்கு பற்றிய சிந்தனையைப் பொருளியலிலும் மரபியலிலும் பொருந்தும் நூற்பாக்கள் வாயிலாகத் தெளிவுபடுத்திக் கொள்வது தேவை.

உயர்ந்தோர் கிளவி வழக்கொடு புணர்தலின்
வழக்கு வழிப்படுதல் செய்யுட்குக் கடனே
(தொல்.பொருள் இளம்.213.)

எனப் பொருளியலில் உயர்ந்தோர் கிளவி வழக்கொடு பொருந்துவது என உரைக்கும் தொல்காப்பியர் மரபியலில் தெளிவாக,

வழக்கெனப் படுவது உயர்ந்தோர் மேற்றே
நிகழ்ச்சி அவர்கட் டாகலான (638)

என எடுத்துரைப்பதால் உயர்ந்தோர் வழக்கே வழக்கு என்பது வலியுறுத்தப்படுகிறது.

செவ்வியல் மரபினதாகிய கவிதை நெறியைப் பேசும் தொல்காப்பியம் சுவை-தகுதிப்பாடு என்ற இரு அடிப்படைகளையும் இணைத்துக் கொள்ளும் பாங்கையே புலனெறி வழக்கு என்ற அகப்பாட்டுக் கவிதைநெறி புலப்படுத்துகிறது. தொல்காப்பியரின் முதல், கரு, உரிப் பொருள் இயைபு பொருந்தும் திணைப்பாட்டு நெறியில் உணர்வு நிலைக்கு ஏற்ற அல்லது உபகாரப்படும் சூழல் தகுதிப்பாட்டுச் சிந்தனையை வழங்கியது. புலனெறி வழக்கு பற்றிய சிந்தனையில் உயர்ந்தோர் வழக்கு தகுதிப்பாட்டிற்கு அடிப்படையாகிறது.

தொல்காப்பியர் களவியலிலும் கற்பியலிலும் எடுத்துரைக்கும் தலைமக்கள் இயல்புகள், இவர்கள் தம்முள் ஒத்திருக்க வேண்டிய பண்புகள், இவர்களுக்கு ஆகாத பண்புகள், பிற பாத்திரங்களின் பண்பு நிலை, அகஇலக்கிய மரபில் இவர்களுக்குரிய பங்கு, அகத்திணை மாந்தர்களது கூற்று மரபுகள் இவை அனைத்தும் இச் செவ்வியல் மரபின்பாற்பட்ட தகுதிப்பாட்டுச் சிந்தனையுடனேயே அமைந்துள்ளன. தொல்காப்பியத்தைக் கற்கும்போது இவ்வியல்களிலேயே தொல்காப்பியரது தகுதிப்பாட்டுச் சிந்தனை மேலெழுந்து நிற்பது புலப்படுகிறது.

அகப்பாட்டு பாத்திரக் கூற்றாக வெளியிடப் பெறுவதாலும் தலைமக்கள் பண்பு, ஒழுகலாறு, கூற்று என்பவை ஒன்றோடொன்று தொடர்புற்று நிற்பதாலும் இன்ன இன்ன பாத்திரங்கள் இன்ன இன்ன சூழல்களில் இன்னவாறு தான் ஒழுக வேண்டும் என்ற விதிகள் அமைகின்றன. இவை பெரிதும் வழக்கு வழிப்பட்டவை. அஃது, மேன்மக்கள் ஒழுகலாறு எனக்கணிக்கப்பெற்றவற்றின் அடியாக வகுக்கப்பெற்றவை; தக்கவை எனக் கொள்ளப்பெற்றவை.*

இவ்விடத்து மேலும் ஒரு கருத்து வலிவுறுத்தப்பட வேண்டும்.

இவ்விரு இயல்களுக்கும் அடுத்ததாக வைக்கப்பெற்றுள்ள பொருளியல் கவிதையின் வெளியீட்டில் பொருந்தும் உத்திகளை ஆராய்கிறது. இவ்வுத்திகள் சொல் தளத்திலும் பொருள் தளத்திலும் அமையும் பிறழ்நிலைகளின் (deviation) அடியாகத் தோன்றியவை. இவற்றைக் கவிதையின் வெளியீட்டுத் தளத்தில் இவற்றால் உளவாகும் சுவைகருதி அமைத்துக்கொள்ளும் நிலையே இவ்வியலில் பொருந்துகிறது. நச்சினார்க்கினியர் சொல்நிலையிலும் பொருள் நிலையிலும் வழுவமைதி கூறும் இயலாகவே இவ்வியலை விளக்கியுள்ளார். (தொல். பொருள்.

---

* தலைவியின் இயல்பு, ஒழுகலாறு, கூற்றுமரபு பற்றிய தகுதிப்பாட்டுச் சிந்தனைகள் பின்னிணைப்பாகத் தரப் பெற்றுள்ளன.

நச். 195). இவ்விடத்துப் பொருளியலில் பொருந்தும் நூற்பா ஒன்று கருதத்தக்கது.

அறக்கழி வுடையன பொருட்பயன் வரினே
வழக்கென வழங்கலும் பழித்த தென்ப
(தொல். பொருள். நச். 218)

கவிதைப்பயன் கருதி அறக்கழிவுடையனவற்றையும் வழக்காக ஏற்றுக்கொள்ளப்பரிந்துரை செய்யும் (நச். உரை) இந்நூற்பா, வழக்கு என்ற சொல்லாட்சிக்கு இதுகாறும் வழங்கிய உயர்ந்தோர் ஒழுகலாற்றொடு ஒத்து அமைதல் என்ற பொருள் வரையறையைச் சற்று விரிவாக்கிக் கொள்ளும் நிலையை உருவாக்குகிறது. கவிதையின் பொருளுக்கு உபகாரப்படுவது வழக்காகக் கொள்ளப்படுகிறது.

இவற்றைச் சீர்தூக்கும்போது இரண்டு அடிப்படையான செய்திகள் புலப்படுகின்றன. ஓசை முதல் பல்வேறு தளங்களில் இயங்கும் கவிதை வாசகனின் சுவை உணர்வில் பட்டுத் தேர்ந்த கவிதை அனுபவமாக உருப்பெறக் கவிதையின் கூறுகள் ஒன்றோடொன்று இயைபுறப் பொருந்தும் சீர்மை இன்றியமையாதது. முதல், கரு, உரிப்பொருளின் இயைபு குறித்துத் தொல்காப்பியர் வழங்கும் கருத்து இதன் நெறிப்பட்டது. மற்றொன்று புனைநெறிப்பட்ட கவிதை உலகியல் வழக்கறிந்த வாசகனது அனுபவத்திற்கு இயையப் பொருந்துமாறு வகுக்கப்பட்ட நெறிமுறையே புலனெறி வழக்கம் பற்றிய தொல்காப்பியச் சிந்தனை.

உலகியல் வழக்கு சான்றோர் ஒழுகலாற்றொடு முரண்படாது இயலவேண்டும் என்பது தொல்காப்பியக் கருத்தோட்டமாக இருப்பினும் உலகியல் வழக்கினின்று மாறுபட்டு வழுப்படுவனவும் கவிதையின் புலனெறி வழக்கில் அமைத்துக் கொள்ளப்படும் நெறி புலப்படுகிறது. இந்நிலைப்பட்ட தகுதிக்கோட்பாடு பல கிளைகளாகப் பல்வேறு இயல்களில் பரந்து நிற்கும் செவ்வியைத் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் தெளிவாக இனங்காட்டுகிறது.

துணை நூல்கள்

1. தமிழண்ணல், **சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு**, சோலை நூலக வெளியீடு, மதுரை, (1) 1975
2. மு.கு. ஜகந்நாதராஜா, **சேக்ஷமேந்திரனின் ஒளசித்ய விசார சர்ச்சா,** விசுவசாந்தி பதிப்பகம், இராஜபாளையம்(1) 1989
3. கழகம் (பதி), **தொல்காப்பியம்,** பொருளதிகாரம், இளம்பூரணர் உரை
4. கழகம் (பதி), **தொல்காப்பியம்,** பொருளதிகாரம், நச்சினார்க்கினியர் உரை. (1) 1970

5. கழகம் (பதி), தொல்காப்பியம், பொருளதிகாரம், பேராசியர் உரை (1) 1959

6. S.K. De., **History of Sanskrit Poetics**, Furmaklm P. Ltd. II Ed. Calcutta 1976

7. Indra Manuel, **Literary Theories in Tamil with special reference to Tolkappiyam**, Unpublished Ph.D. thesis. Dept. of Tamil, University of Kerala.

8. G. Sundaramoorthy, **Early Literary Theories in Tamil** Sarvodaya Ilakkiya Pannai, Madurai. I.1974

பின்னிணைப்பு

தொல். பொருளதிகாரத்தில் தலைவியின் இயல்பு, ஒழுகலாறு, கூற்று பற்றிய கருத்துகள் வாயிலாகப் புலப்படும் தகுதிப் பாட்டியல் சிந்தனை.

இயல்பு	:	அச்சம், நாண், மடன்(96*) உயிரினும் நாண் சிறந்தது, நாணினும் கற்பு சிறந்தது (111).
தலைவிக்குத் தலைவனோடு ஒத்தமைய வேண்டிய பண்புகள்	:	பிறப்பு, குடிமை, பெண்மை, ஆண்டு, உருவு, அன்பு, நிறை, அருள், உணர்வு, திரு(269).
தலைமக்கட்கு ஆகாத பண்புகள்	:	நிம்பிரி (பொறாமை), கொடுமை, வியப்பு, புறமொழி, வன்சொல், பொச்சாப்பு (தன்னைக் கடைப்பிடியாமை), மடிமை, குடிமையின் புறுதல், ஏழைமை, மறப்பு, ஒப்புமை (270).
மாண்புகள்	:	கற்பு, காமம், நற்பால் ஒழுக்கம், பொறை, நிறை, விருந்து புறந்தருதல், சுற்றம் ஓம்புதல். செறிவு, நிறை, செம்மை, செப்பு, அறிவு, அருமை (தலைவி உள்ளிட்ட பெண் பாலார்க்குரிய) (206).
ஒழுகலாறு	:	வேட்கையைக் குறிப்பினும் இடம் பெற்ற வழியும் அல்லது புலப்படுத்தல் இல்லை (106,111).
		தலைவன் கூற்றின் எல்லையை மீறல் தலைவிக்கு அறமன்று (118).
		தலைவன் வழிபடும் கிழமை தலைவிக்குரியது (158).

* நூற்பா எண் தொல். பொருள். இளம்பூரணத்தைஅடியொற்றியது.

		தலைவன் சோர்பு காத்தல் தலைவியது கடன் (160).
ஒழுகலாறும் கூற்றும்	:	இயல்பு வழிப்பட்டு நிற்றல்-தலைவன் உள்வழிப்படுதலும் அவனிடத்துச் செல்வாம் என்றலும் - நாணினும் கற்பு சிறந்தது என்பதால் அமைத்துக் கொள்ளப்படும் (111).
		வேட்கையைப் புலப்படுத்தாது இசைவில்-லாதாரைப்போல மறுத்து மொழியும் அல்ல கூற்று மொழி (நாண்பண்பிற்கு ஊறின்றி) அமையும் (108).
		தலைவி களவுச் செய்தியைத் தோழிக்கு உணர்த்தல் மனைப்பட்டுக் கலங்கிச்சிதைந்த வழி அல்லது இல்லை (109).
		(களம் சுட்டும் கிளவி தலைவிக்குரியது தலைவன் எல்லையை மறத்தல் தனக்கு அறமன்று ஆகையால் 118).
கூற்றும் குறிப்பும் சூழலும்	:	வேற்றுமைக்கிளவி, அவன் குறிப்பறிதல் வேண்டியும் ஊடல் அகற்சிக்கண்ணும் தோன்றும் (157).
		அருள்முந்துறுத்த அன்புபொதி கிளவி, பொருள்பட மொழிதல் உண்டு (159).
		தாய்போற் கழறித் தழீஇக் கோடல் கவவொடு மயங்கிய காலை நிகழும் (171).
பொருளியலில் வழுவமைத்துக் கொள்ளும் கிளவிகள்	:	காமப் பொருண்மை பற்றி நிகழும் கிளவிகள் (194) பால் கெழுகிளவி (197) (தலைவி உட்பட்ட நால்வர்க்குரியது).
		உணர்ந்தது போல உறுப்பினைக் கூறல் (199).
		உண்டற்கு உரிய அல்லாப் பொருளை உண்டென போலக் கூறல் (210).
வரையறைபெற்ற ஒழுகலாறும் அதற்கியையப் பொருந்தும் இல்லை கூற்று முறையும்	:	தலைவனிருக்கும் இடத்திற்செல்லுதல் உயிரும் உடம்பும் வாடிய கண்ணும் (200) ஓருசிறை நெஞ்சொடு உசாவும்போது அமையலாம் (201).

வரையறை பெற்ற ஒழுகலாறு சில சூழல்களில் வரையறை இறத்தல்	:	தலைவி மடன் அழியும் இடம் இரண்டு. தலைவன் கரந்தொழுகும் ட்ட்யும், வேட்கை மிக்க வழியும் (202). புலவியில் தலைவி உயர்வும் பணிவும் உண்டு (223). உடன்போக்குக் குறிப்பும் வரைவுகடாதற் குறிப்பும் தலைவியிடம் ஒருதலையாக உரிமை வேண்டினும் பிரிதலச்சம் காரணமாகவும் அம்பலும் அலரும் களவு வெளிப்படுத்தும் என அஞ்சியபோதும் தலைவன் வரவுக்கு இடையூறு தோன்றிய வழியும் அமையும் (221). பரத்தையர் உற்ற துன்பத்தைத் தலைவனிடம் கூறுதல் மலிதலும் ஊடலும் அல்லாத இடத்து அமையும். (231)
கூற்றும் குறிப்பும்	:	தலைவிபிறள் குணம் இவை எனக் கூறுவது தலைவன் குறிப்பை அறிதற் பொருட்டாகும் (230) தலைவி பரத்தையைப் புகழ்ந்து கூறினும் உள்ளத்து ஊடல் உண்டு (229).
கூற்றும் ஏதுவும்	:	பருவம் தோன்றிய வழியே அது கழிந்தது போலக் கூறுதல் மடன் வருத்தம் மருட்கை மிகுதி இவை காரணமாக அமையும்.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் - ஓர் அமைப்பியல்சார் கவிதையியல்

முனைவர் அ.அ. மணவாளன்

அமைப்பியல்

அமைப்பியல்வாதம் என்னும் ஆய்வணுகுமுறை முதல் முதலாகப் பிரெஞ்சு நாட்டில் தோன்றியது. இவ் அணுகுமுறையை முதலில் பயன்படுத்தியவர் கிளாட் லீவை ஸ்ட்ராஸ் (Claude Levi-Strauss) என்னும் மானுடவியல் அறிஞர். மானுடவியல் துறைக்கு இவர் பயன்படுத்திய அமைப்பியல்வாதமுறையையும் கோட்பாடுகளையும் பின்னர்த் தோடொரோவ், ஜெனெட், பார்த் என்னும் அறிஞர்கள் இலக்கிய ஆய்வுக்குப் பயன்படுத்தினர். இதுவே இலக்கிய அமைப்பியல்வாதம் எனப் பெயர்பெற்றது. இந்த நூற்றாண்டின் அறுபது எழுபதுகளில் இலக்கியக் கோட்பாட்டாய்வையும் இலக்கியத் திறனாய்வையும் பெரிதும் பாதித்தது. தோற்றத்தால் பிரெஞ்சு நாட்டுக்கு உரியதாயினும், இதன் பரவலான ஆட்சிக்கும் இலக்கிய ஆராய்ச்சியுலகப் புகழுக்கும் அமெரிக்காதான் காரணமாயிற்று.

மானுட வாழ்க்கை இருவகை அமைப்புகளைக் கொண்ட ஒரு முழுப்பொருண்மை. புறத்தே தோன்றும் ஒவ்வொரு வகையான வாழ்க்கை நிலைக்கும் அடிப்படையான அக அமைப்பு ஒன்று உண்டு. புற அமைப்பின் செயற்பாடு அக அமைப்பின் வெளிப்பாடுதானே தவிர, தன்னிச்சையாக இயங்க வல்லதன்று. இப் புறவெளிப்பாடும் அவ்வப் போது மாறி இயங்கும் கால, தேச, நடைமுறைகளுக்கேற்ப அக அமைப்பின் கூறுகளை மாற்றியமைக்கும் இயல்பினது. இவ்வாறு அக அமைப்பிற்கும் புற வெளிப்பாட்டிற்கும் இடையில் தோன்றும் வேறுபாடுகளின் தொடர்ச்சியே வரலாறாகப் பரிணமிக்கிறது. மானுடத் துறைகள் எல்லாம் இத்தகைய வரலாற்று வளர்ச்சியினை உடையனவே. பண்டைக்கால வரலாற்றை ஆராய்வதற்கும், உடன்கால நிகழ்ச்சிகளை ஆராய்வதற்கும் இத்தகைய அணுகுமுறை பயன்படுகிறது என்பது அமைப்பியல் வாதிகளின் அடிப்படைக் கோட்பாடு.

மொழியமைப்பில் புறவடிவங்களை, அதாவது தொழிற்படு வழக்குகளைக் (the parole) கொண்டு, அவற்றின் உயிர்ப்பாக விளங்கும் அக வடிவத்தைக் (the langue) கண்டுணரும் சசூரின் அணுகுமுறை மானுடவியல் அறிஞராகிய லீவை ஸ்ட்ராசை மிகவும் ஈர்த்தது. அதனைப் பயன்படுத்தித் தம் துறையின் தரவுகளாகிய தொன்மம், சடங்குகள், பழக்க வழக்கங்கள், நம்பிக்கைகள் ஆகிய புறப்பரி மாணங்களை (external structure) ஆய்வுப்பொருளாகக் கொண்டு, அவற்றிற்கு அடிப்படையாக விளங்கும் அணுப்பரிமாணங்களைக் (nucleus structure) கண்டறிந்தார். இவ்வாறு புறவடிவைக் கொண்டு

அகவடிவைக் கண்டுணரும் ஆய்வு முறைக்குச் சசூரின் மொழியமைப்புக் கோட்பாடு பயன்பட்டதால் அவர் தம் ஆய்வணுகுமுறைக்கு அமைப் பியல்வாத அணுகுமுறை (Structuralist approach) என்று பெயரிட்டு அழைத்தார். அதுமுதற்கொண்டு அமைப்பியல் வாதம் (Structuralism) என்னும் ஆய்வணுகுமுறை பல்துறை ஆய்வாளரிடையே பெரிதும் பரவிப் பயன்படலாயிற்று.

ஆக, மொழிகள் பொருண்மை சுட்டும் பாங்கினை ஆராய்ந்து வெளியிட்ட சசூரின் மொழியமைப்புக் கோட்பாடுகளே அமைப்பியல் வாதம் தோன்றி நிலைபெறக் காரணமாயின என அறிகிறோம். ஒவ்வொரு துறையும் இந்த அமைப்பியல்வாதக் கோட்பாடுகளைத் தத்தம் துறைப்பொருளை ஆராய்வதற்குப் பயன்படுத்திக் கொள்ளு மிடத்துத் தத்தம் துறைக்கேற்பச் சற்று மாற்றியும் புதுக்கியும் அமைத்துக் கொண்டன. அதன் விளைவாக அமைப்பியல் வாதம் என்னும் கோட்பாடு பல்வேறு பரிமாணங்களைப் பெறலாயிற்று. இவற்றுள் ஒன்றுதான் இலக்கிய அமைப்பியல் வாதம் என்று வழங்கப்பட்டது.

தமக்கு முன்னர்ப் பெருவழக்காயிருந்த புதுத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளில் இருந்த குறைபாடுகளை நீக்கவேண்டும் எனக் கருதிய இலக்கிய ஆய்வாளர்கள் இலக்கிய அமைப்பியல்வாதம் என்னும் புதியதொரு கோட்பாட்டை உருவாக்கினர். மானுடவியல், சமூகவியல் போன்ற துறைகளுக்குப் பயன்பட்ட சசூரின் கோட்பாடுகளே இவர்களுக்கும் அடிப்படைக் கோட்பாடுகளாகப் பயன்பட்டன. மொழியோடு ஓரளவே தொடர்புடைய பிற துறைகள் சசூரின் கோட் பாடுகளைப் பின்பற்றக் கண்ட இலக்கியவாதிகள், முழுக்க முழுக்க மொழியாலேயே படைக்கப்பெறும் இலக்கியத்திற்கும் அவருடைய கோட்பாடுகளை அடியொற்றிப் புதிய இலக்கியக் கோட்பாடுகளை வகுத்துக் கொள்ளலாயினர். இந்நிலையில் சசூரின் 'the langue', 'the parole' என்னும் மொழியின் இரட்டையமைப்புக் கோட்பாட்டையும் ஒலியன்கள் வேற்றுநிலை வழக்கால் பொருள்களை உணர்த்தும் பொருள் குறிப்பீட்டுக் கோட்பாட்டையும் (theory of signification) இவர்கள் இலக்கிய ஆய்வுகளுக்குப் பயன்படுத்திக் கொண்டனர்.

ஒரு மொழியின் தனிமனித வெளிப்பாடுகளாகிய (idiolect) தொழிற்படு வழக்குகளைத் (the parole) திரட்டி அவற்றிற்கு அடிப் படையான அம் மொழியின் அகவடிவமாகிய இலக்கண வடிவத்தை (the langue) அமைப்பு மொழியியலார் கண்டறிந்தனர். புற வடிவத்தின் சாரமாக அகவடிவம் அமைந்திருப்பதையும், அகவடிவத்தின் தனிமனித வெளிப்பாடாகப் புறவடிவம் அமைந்திருப்பதையும் மொழியியலார் பல்வேறு தரவுகளைக் கொண்டு விளக்கிக் காட்டினர். இவர்களுக்குப் பின்னர் வந்த நோவாம் சோம்ஸ்கி முதலான மொழியியல் அறிஞர்கள் ஒரு மொழியின் இலக்கண வடிவமாகிய அகவடிவை (the langue) ஆராய்வதில் ஆர்வம் காட்டினர். அதன்படி மொழியின் அகவடிவக்

கூறுகளைக் கண்டறிந்து விளக்கினர். அதாவது, அமைப்பு மொழியியலார் ஒரு மொழியின் புறவடிவமாகிய தொழிற்படு வழக்குகளை - தனிமனித மொழி வெளிப்பாடுகளை ஆராய்ந்தனர்; பின்னர் வந்த மொழியியலார் மொழியின் புறவடிவங்களாகிய தொழிற்படு வழக்குகளுக்கு அடிப்படையாகிய அகவடிவமாகிய இலக்கண வடிவத்தை ஆராய்ந்தனர். இவ் இருவகை மொழியியலாரும் அறிவியல் அடிப்படையில் தம் ஆய்வுகளை நிகழ்த்திக் காட்டினர்.

அறிவியல் அடிப்படையில் நிகழ்ந்த இத்தகைய மொழியியல் ஆய்வுகளை, அவற்றின் முறைகளை மானுடவியல் முதலாய துறைகள் பின்பற்றிப் பயனடையக் கண்ட இலக்கிய ஆய்வாளர்கள் இலக்கியத் தையும் அறிவியல் அடிப்படையில் ஆராய முனைந்தனர். இந்த முயற்சியில் முதலில் அடியெடுத்து வைத்தவர்கள் புதுத்திறனாய்வா ளர்கள். இவர்கள் இலக்கியப் படைப்புகளை - தனிமனித இலக்கிய வழக்குகளைத் (literary idiolects) தரவாகக் கொண்டு இலக்கியப் படைப் பினை ஆராய்ந்தனர். அதாவது, இலக்கியப் புறவடிவங்களை (literary parole) அறிவியல் அடிப்படையில் ஆராய்ந்தனர்.

அறிவியல் ஆய்வு இருவகை நோக்குகளை உடையது. முதலாவது, இப்பிரபஞ்சப் பொருள்களைப் பகுத்தும் தொகுத்தும் தொகைவகை செய்தும், "இன்னது இன்ன தன்மைத்து" என்னும் வாய்பாட்டில் விளக்கிக் காட்டுவது. 'இன்ன தன்மைத்து' என்று காட்டுமிடத்து இவற்றின் இருப்புநிலை, இயக்கநிலை (static and dynamic essentials) ஆகிய இருவகைப் பண்புகளையும் விவரித்து விளக்கும் (descriptive) போக்கில் அமையும். இரண்டாவது, பொருள்களின் இருப்பு நிலைக்கும் இயக்கநிலைக்கும் அடிப்படையாக விளங்கும் தத்துவங்களைக் கோட்பாடுகளாக வடித்துக் காட்டுவது. இத்தகைய தத்துவங்கள் அல்லது கோட்பாடுகள் பிரபஞ்சப் பொருள்களின் இருப்பு நிலைக்கும் இயக்க நிலைக்கும் மூல காரணமாக விளங்கும் பொதுவிதிகளாக அமையும். பொதுவிதிகளைக் (General Laws) கண்டறி வதுதான் அறிவியலின் இன்றியமையாத தொண்டாகக் கருதப்படுகிறது. அறிவியலின் இந்த இருவகைச் செயற்பாடுகளுள் முன்னது பருப்பொரு ளாகவும் நுண்பொருளாகவும் உள்ள தரவுகளைப் பாகுபடுத்தி ஆராய்ந்து விளக்குவது; பின்னது இத் தரவுகளின் நிகழ்வுக்கு அடிப் படைக் காரணங்களைக் கண்டறிந்து விதிகளாக வரையறை செய்து காட்டுவது. முதல்வகை ஆய்வுக்கு டார்வினின் கூர்தலறக் கோட் பாட்டையும், இரண்டாவது வகை ஆய்வுக்கு ஆர்க்கி மிடீசின் தத்துவம், நியூட்டனின் இயக்கவிதிகள் போன்றவற்றையும் சான்றுகளாகக் கூறலாம்.

புதுத்திறனாய்வாளர்கள் தனிமனிதப் படைப்புகளை அறிவியல் அடிப்படையில் ஆராய்ந்தனர். இவர்களையடுத்து வந்த இலக்கிய ஆய்வாளர்களுள் பெரும்பாலோர் அறிவியல் துறைகளைச் சார்ந்தவர்கள். எனவே இவர்கள் அறிவியல் பார்வையில் இலக்கியங்

களை ஆராயவந்தவிடத்துப் பொது விதிகளைத் தேடுவதில் பெரிதும் ஆர்வம் காட்டினர். அதாவது, சசூரின் அகவடிவம், புறவடிவம் என்னும் அமைப்பியல்வாத மொழிக்கோட்பாட்டைப் பயன்படுத்தித் தனிமனிதனின் எழுத்துப் பரிமாணங்களாக விளங்கும் படைப்புகளுக்குரிய அகவடிவத்தைக் காண முனைந்தனர். மொழியின் பல்வேறு தொழிற்படு வழக்குகளுக்கு அடிப்படையான இலக்கண வடிவத்தை மொழியியலார் கண்டறிந்ததுபோல, இவர்களும் இலக்கியத்திற்குரிய இலக்கண வடிவைக் (grammar of literature, i.e., the langue of literary paroles) காணும் முயற்சியில் ஈடுபட்டனர். அதன்படி ஒவ்வோர் இலக்கிய வகைமைக்கும் அடிப்படையான ஓர் இலக்கண வடிவம் உண்டு என்றும், அத்தகைய இலக்கண வடிவத்தின்-பொதுவடிவின் தனிப் பரிமாணங்களே தனிமனிதப் படைப்புகள் என்றும் கண்டறிந்தனர். இந்த அகவடிவத்தைக் **கவிதையியல்** (Poetics) என்னும் பெயரில் இவர்கள் அழைத்தனர். இதுவே பின்னர் அமைப்பியல்வாதக் கவிதையியல் (structuralist poetics) என்று அழைக்கப்படலாயிற்று.

இத்தகைய அமைப்பியல்வாத இலக்கியத் திறனாய்வை நார்த்தராப் ப்ரை என்னும் மானுடவியல் அறிஞர்தான் முதன் முதலில் தொடங்கி வைத்தார். இவரையடுத்து ஜனாதன் கல்லர், தொடொரோவ், ஜெனெட், பார்த் போன்ற ஐரோப்பிய இலக்கிய ஆய்வாளர்கள் இலக்கியம் சார்ந்த அமைப்பியல்வாதக் கோட்பாடுகளை உருவாக்கினர்.

அமைப்பியல்வாதக் கவிதையியல் என்றால் என்ன? இதனைச் சற்று விளக்கமாகக் காண்போம். சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, பெருங்கதை, சீவக சிந்தாமணி, கம்பராமாயணம், பெரியபுராணம் என்பன பல்வேறு கால கட்டங்களில் பல்வேறு தனிமனிதர்களால் உருவாக்கப் பெற்ற இலக்கியப் படைப்புகள். இவற்றைத் தனித்தனியே ஆராய்ந்து அவற்றின் இலக்கியச் சிறப்புகளை விளக்குவது ஒருவகை ஆய்வு. இத் தனிப்படைப்புகள் உருவாவதற்குரிய கொள்கைச் சட்டகம் எது என்று ஆராய்ந்து, கண்டு, அத்தகைய அடிப்படைச் சட்டகத்திற்கும் ஒவ்வொரு தனிமனிதப் படைப்புக்கும் உள்ள தொடர்புகளை ஒப்பிட்டும் உறழ்ந்தும் ஆராய்தல் மற்றொரு வகை. இங்கே சட்டகம் என்பது மேலே குறிப்பிட்ட எல்லா நூல்களுக்கும் பொதுவானவையாகக் காணப்படும் வடிவக் கூறுகள், பாடுபொருட்கூறுகள், இலக்கிய வெளிப்பாட்டு உத்திகள் என்பவற்றின் தொகுப்பமைப்பைக் குறிக்கும். இத் தொகுப்பமைப்பு அருவமானது; மொழியினப் பொதுமையுடையது; தனிமனிதப் படைப்புகளுக்கு அடிப்படையாக, அதாவது தனியிலக்கியங்கள் தோன்றுவதற்கு அடிப்படையான இலக்கணமாக அமைவது. இத்தகையதொரு கொள்கைச் சட்டகத்தை அமைப்பியல்வாதிகள் 'கவிதையியல்' என்னும் பெயரால் அழைக்கின்றனர்.

அறிவியல் கண்ணோட்டத்தில் பார்க்குமிடத்து இக் 'கவிதையியல்' ஒரு பொது விதியாக (General Law of literature)

அமைகிறது எனலாம். இப் பொதுவிதியின் அமைப்புக் கூறுகளைக் கொண்டு தனிப் படைப்புகளை ஆராயலாம். எனினும் தனிப்பட்ட படைப்புகள் இப்பொதுவிதியின் வெறும் படிகள் அல்ல; பொதுவிதிகள் உட்கொண்டு உருவாகும் தனிப்படைப்புகள். குறிப்பிட்ட தாள இராகங்களுக்கு உட்பட்டு இயற்றப்பட்டாலும் இசைப் பாடல்கள் (சாகித்தியங்கள்) தம்முள் வேறுபட்ட தனிச்சிறப்புகளைக் கொண்டனவாக விளங்குகின்றன. இதுபோலவே குறிப்பிட்ட காப்பிய இலக்கணங்களுக்கு உட்பட்டு இயற்றப்பட்டனவாயினும் மேலே காட்டிய தமிழ்க் காப்பியங்கள் தத்தம் வழியில் இயன்று தத்தமக்குரிய தனிச்சிறப்புகளுடன் விளங்குவதுபோல, ஒரே கவிதையியலுக்கு உட்பட்டுத் தோன்றும் தனிமனித இலக்கிய வெளிப்பாடுகள் தத்தம் கலைத் திறனால் தனிச்சிறப்புடன் விளங்கும் தன்மையுடையன என்பது இலக்கிய அமைப்பியல் வாதத்தின் கோட்பாடாகும்.

இலக்கிய அமைப்பியல்வாதிகள் ஆராய்ந்து காணவிரும்பும் 'கவிதையியல்' என்பது, 'இலக்கிய இயல்' (literary system), 'இலக்கியப் பொது அறிவியல்' (General science of literature), 'இலக்கியத்தின் இலக்கணம்' (grammar of literature) என்றெல்லாம் பலபடப் பெயரிட்டு அழைக்கப்படுகிறது. இனி இலக்கிய வாசகர்கள் நோக்கில், 'வாசகர் வழிகாட்டி', 'வாசகர் கையேடு' (manual of reading) என்றும் பின்தலைமுறை அமைப்பியல்வாதிகளால் இக் கவிதையியல் அழைக்கப்படுகிறது.

தனிப்பட்ட இலக்கியப் படைப்புகளுக்கு அடிப்படையாகவும் உயிர்ப்பாகவும் அமைந்திருக்கும் கவிதையியல் ஓர் அருவ அமைப்பு. இது தன்னுள் உளவியல், சமூகவியல், இலக்கியவியல் மற்றும் பண்பாடு சார்ந்த கூறுகளையெல்லாம் அடக்கி நிற்கும் தன்மையது. எனினும் இலக்கிய அமைப்பியல்வாதிகள் இலக்கியவியல்தவிர்ந்த பிற துறைக் கூறுகளை ஆராய்வதில் ஆர்வம் காட்டுவதில்லை. ஒரு படைப்பு இலக்கியச் செவ்வி (literariness) உடையதாய் அமைவதற்குத் தேவையான அடிப்படைப் பொதுக்கூறுகளை ஆராய்வதில் மட்டுமே ஆர்வம் காட்டுகின்றனர். எனவே அமைப்பியல்வாதக் கவிதையியல் என்பது ஓர் அருவப் பொருளான கொள்கைச் சட்டகத்தைக் குறிக்கிறது என்றும் இச்சட்டக அமைப்பு, பிற துறைக் கூறுகளோடு தொடர்புடையதாயினும் தனக்குரிய இலக்கியச் செவ்வியை மட்டுமே கருத்தில் கொள்ளும் இயல்பினது என்றும் அறிகிறோம்.[1]

இலக்கியம் என்பது படைப்போன், படைப்பு என்னும் இரு கூறுகளை மட்டும் உடையதன்று. படைப்பு நிகழும் காலத்துக்கு முந்திய சமுதாய, இலக்கிய மரபுகள்; உடன்காலச் சமுதாய, அரசியல், இலக்கிய மரபுகள்; இம் மரபில் தோன்றிய படைப்பாளியின் ஆளுமை ஆகிய

---

1. Tzvetan Todorov, "Definition of Poetics," **Twentieth Century Literary Theory** ed. K.M. Newton (New York : St. Martin's Press, 1988) pp. 133 - 134.

பல்திறக்கூறுகளை உடையது. இக் கூறுகளையெல்லாம் உட்கொண்ட உடன்கால வாழ்வியல்பார்வையை (ideology) அடிநாதமாகக் கொண்டு இலக்கிய மரபுகளைப் பாடுபொருள், பாடன்முறை, பொருள்காணும் முறை என்னும் கூறுகளாக வகுத்தும் தொகுத்தும் விளக்கி யுரைக்கும் நெறிமுறைகளின் தொகுப்புதான் 'கவிதையியல்' என்று கூறப்படுகிறது. தான்தோன்றிய சமுதாயப் பண்பாட்டின் விளையுளாகவும், அதன் சின்னமாகவும் விளங்குவதால் 'கவிதையியல்' ஒரு சமுதாயத்தின் இலக்கியப் பண்பாட்டுக் குறியீடு என்று கருதப்படுகிறது. இத்தகைய கவிதையியல் சமுதாயத்திற்குச் சமுதாயம் வேறுபடக் கூடியது (culture bound); ஒரே சமுதாயத்திலும் காலத்திற்குக் காலம் வேறுபடும் தன்மையுடையது. அவ்வச் சமுதாயத்திற் பிறந்த ஒவ்வொருவராலும் உள்ளுணர்வாக அறியப்படுவது; அதாவது கல்லாமல் பாகம் படுவது (literary competence).[2]

இதுகாறும் கூறியவற்றால் அமைப்பியல்வாதக் கவிதையியல் என்பது ஒரு பண்பாட்டின் **இலக்கிய இயல், இலக்கியப்பொது அறிவியல், இலக்கியத்தின் இலக்கணம்** என உணர்கிறோம். அதாவது இலக்கியப் படைப்பாளிகள் எவ்வாறு தம் மரபில் இலக்கியத்தைப் படைக்கவேண்டும் என்பதை அறிவிக்கும் இலக்கண நூல் என்று அறிகிறோம். இனி **வாசகர் கையேடு** என்றும் கவிதையியல் கூறப்படுவதால் வாசகன் இலக்கியத்தைப் படித்துப் பொருள்காணும் முறைகளையும் கவிதையியல் காட்டுகிறது எனவும் இலக்கியப் பயிற்சிக்கு உதவும் கையேடு எனவும் அறிகிறோம்.

எனினும் கவிதையியல் என்பது தனிப்பட்ட பாடல் அல்லது நூல்களுக்குச் சொற்பொருளோ, இலக்கிய நயமோ, விளக்கமோ தரும் உரைவகைகளுள் ஒன்றன்று. தன்னடிப்படையில் எழும் பாடல்கள் அல்லது நூல்கள் எந்தெந்தச் சூழல்களில் தோன்றுகின்றன; என்னென்ன வகைகளில் பொருள்தரும் இயல்பின; ஒரு குறிப்பிட்ட இலக்கிய வகையைச் சார்ந்த, திணை, துறைகளைச் சார்ந்த பாடல் அல்லது நூல் எவ்வாறெல்லாம் பொருள் கொள்ள இடமளிக்கும்; பல்வேறு சூழல்களில் பல்வேறு பொருள் தருவதாக எவ்வாறு ஒரு பாடல் இயற்றப்படலாம் என்றெல்லாம் விளக்கக் கூடியதாக இத்தகைய கவிதையியல் அமையும். எனவே அமைப்பியலார் கருதும் கவிதையியல் என்பது ஒரு பொருண்மையியல் நூலன்று; மாறாக, ஓரிலக்கியப் படைப்பு பொருள்தரும் சூழல்களையும், பல்வேறு வகையாகவும் பொருள்கொள்ள இடம்தரும் படைப்பு உத்திகளையும் உள்ளடக்கி நிற்கும் ஓர் இலக்கண அமைப்பு என உணர்கிறோம். திணை, துறை, கூற்று என்னும் படைப்புச் சூழலுக்கேற்பப் பல்வேறு பொருள் தரும் என்று கூறினாலும், ஒரு வாசகன் வலிக்கும் பொருளையெல்லாம் தர

---

2. Jonathan Culler, Structuralist Poetics (London : Routledge and Kegan Paul, 1975) p. 118.

கவிதையியல் இடமளிக்காது. படைப்பு வரம்புக்குட்பட்ட பொருள் தரும் பல சூழல்களை மட்டுமே கவிதையியல் காட்டும். இங்கே பொருள், பொருள் என்று கூறுவதெல்லாம் ஒரு பாடலின் சொற்பொருளையோ, திரண்ட கருத்தையோ அன்று. நம் மரபில் கூறினால் திணைப் பொருளையும், துறைப்பொருளையுமே இவர்கள் பொருள் என்று கூறுகின்றனர். வாய்பாட்டுப் பொருளாக உள்ள இப்பொருளை இவர்கள். "வாய்பாட்டுப் பொருண்மை" என்னும் கருத்தில் **"empty meaning"** என்னும் தொடரால் குறிக்கின்றனர்.[3]

இத்தகைய அமைப்பியல்வாதக் கவிதையியல் பற்றிய சிந்தனைகளின் அடிப்படையில் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்தின் நோக்கத்தையும் அடிப்படையையும் சற்று ஆழமாகச் சிந்திக்கலாம். நம்முடைய தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் என்பது என்ன? எழுத்தும் சொல்லும் கூறி முடித்த ஆசிரியர் பொருளைப் பற்றிப் பேசுவதால் பொருளதிகாரம் என்று பெயர்பெற்றது என்பது அதிகாரப் பெயர்க் காரணம். ஆனால் என்ன பொருளைப்பற்றிப் பேசுகிறது? உறுதிப் பொருள்களுள் ஒன்றான பொருளைப் பற்றிப் பேசவில்லை சொற்றொடர்கள் உண்டாக்கும் மொழிப் பொருளைப் பற்றியும் பேசவில்லை. பின்னர் வேறு எதைப் பற்றிப் பேசுகிறது?

இலக்கியம் பற்றிப் பேசுகிறது. தமிழிலக்கியப் பாகுபாட்டைப் பற்றிப் பேசுகிறது. அகம், புறம் என்னும் இலக்கிய வகைமைகளின் அமைப்புமுறைகள், கூறுகள், திணைகள், துறைகள், கூற்றுகள், கூற்று நிகழ்த்தற்குரியோர், கூற்று நிகழ்த்தும் முறைமைகள், கூற்றில் பயன்படும் வெளிப்பாட்டு உத்திகள், வெளிப்படும் மெய்ப்பாடுகள், இலக்கிய வடிவங்களாகிய யாப்பு வகைகள், சொல்மரபுகள், இலக்கிய மாந்தர்க் குரிய மரபுகள், இலக்கிய மரபுகள் ஆகியனவற்றை விளக்குகிறது. இலக்கியத்தின் பல்வேறு கூறுகளைப்பற்றி விளக்கும் நம்முடைய தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்துக்கும் மேலையியலார் கருதிக் காண விரும்பும் கவிதையியலுக்கும் என்ன தொடர்பு, எந்த அளவுக்கு இவையிரண்டும் ஒத்துச் செல்கின்றன என்று சற்று விளக்கமாகக் காணலாம்.

---

3. The task of structuralist poetics, as Barthes defines it, would be to make explicit the underlying system which makes literary effects possible. It would not be a science of contents . . . "but a science of conditions of content.... it will not interpret symbols but describe their polyvalency. In short, its object will not be the full meanings of the work, but on the contrary "the empty meaning" which supports them all."(It may help the reader to arrive at many meanings; but not any meaning.) Their task is rather to construct a theory of literary discourse which would account for the possibilities of interpretation, the empty meanings.... but which do not permit the work to be given just any meaning: (Culler, p.119)

பொதுவாகப் பண்பாடுகள் எல்லாமே மரபினடிப் படையில் தோன்றி மரபுகளால் காக்கப்படுகின்றன. கலைகள் எல்லாமும் மரபுகளை அடியொற்றி எழுந்து அவற்றால் இயங்கும் இயல்பின. பிற கலைகளைவிட இலக்கியக்கலையில்தான் மரபின் செல்வாக்கு மிகுதியாகக் காணப்படுகிறது; மரபுகள் மிகுதியாகப் பேணப்படுகின்றன. இலக்கியக்கலையின் பல்வேறு கூறுகளுக்கும் அமைப்புகளுக்கும் மரபுகள் மிகவும் அடிப்படையானவை என்று அமைப்பியலார் கருகின்றனர்.[4] ஒலியன், உருபன், தொடரன், பொருளன் என்னும் மொழியியல் கூறுகளும், யாப்பியல் வடிவம், உத்திகள், பாத்திரப் படைப்புகள் என்னும் படைப்புக் கூறுகளும் ஒரு பண்பாட்டிற்குரிய மரபுகளால் தோன்றி நிலவும் தன்மையின என்பது அவர்கள் கருத்து.

தொல்காப்பியம் நூன்மரபில் தொடங்கி மரபியலோடு முடிகிறது. "எழுத்தெனப்படுப" என்று தொடக்கத்திலேயே மொழியின் மரபுத்தன்மையைக் கூறும் தொல்காப்பியர், மரபியலில் நூலைப்பற்றிக் கூறுமிடத்து,

மரபுநிலை திரிதல் செய்யுட் கில்லை
மரபுவழிப் பட்ட சொல்லி னான. (1590)

மரபுநிலை திரியின் பிறிதுபிறி தாகும். (1591)

மரபுநிலை திரியா மாட்சிய வாகி
உரைபடு நூல் . . . . (1593)

என்று மரபின் முதன்மையையும் அதன் தவிர்த்தலாகாத் தன்மையையும் தெளிவுபடுத்துகிறார். மேலும் செய்யுளியலின் தலைச்சூத்திரத்தில் மரபினை ஒரு செய்யுளுறுப்பாகக் கூறியிருப்பதும், மரபியலின் தலைச்சூத்திரத்தில் மாற்றருஞ் சிறப்பின் மரபு என்று கூறியிருப்பதும் இலக்கியப் படைப்பில் மரபு விலக்கலாகாத் தன்மையுடையது என்பதை விளக்கும். இவ்வகையில் அமைப்பியலார் கருதும் கவிதையியல் பண்பு பொருளதிகாரத்தே பொருந்தியிருக்கக் காண்கிறோம்.

அமைப்பியல்வாத அணுகுமுறைக்கு அடிகோலிய சசூரின் பொருள் குறிப்பீட்டுக் கோட்பாட்டின்படி, "மொழிக்குறிகள் (linguistic signs) இடுகுறி யளவாய்ப் பொருளுணர்த்தும் தன்மையின. இவ் இடு குறித்தன்மை மரபு வழிப்பட்டது", என அறிகிறோம். அதாவது, கல்,கள்

---

4. Literature, as Genette says, like any other activity of the mind is based on Conventions... Among all arts, it is (literature) the one in which convention plays the greatest role (Valery). The conventions of poetry, the logic of the symbols, the operations for the production of poetic effects are the basis of literary forms. (Culler, pp. 116 - 117)

என்னும் சொற்களுக்கும் அவை உணர்த்தும் உலகத்துப் பொருள் களுக்கும் எத்தகைய நேரடித் தொடர்பும் இல்லை. இந்த மொழிக் குறிகள் (signs) இரண்டும் இடுகுறியளவாய், மரபினடிப்படையில் இருவேறு பொருள்களை உணர்த்துகின்றன என்பது கருத்து.

சொற்கள் இடுகுறித்தன்மையால் பொருள்களைச் சுட்டுகின்றன. சொற்கள் பொருள் உணர்த்துவதற்குரிய வேறு காரணம் எவ்வளவுதான் ஆராய்ந்தாலும் வெளிப்படாது என்னும் கருத்தை,

மொழிப்பொருட் காரணம் விழிப்பத் தோன்றா (தொல். 877)

எனவரும் உரியியல் நூற்பா விளக்குகிறது. இடுகுறித்தன்மையை மரபாகக் கொள்ளுவதனால்தான் சொற்கள் பொருள்கள் மேல் வழங்குகின்றன என்னும் கருத்தை,

மரபே தானும்
நாற்சொல் இயலான் யாப்புவழிப் பட்டன்று (தொல்.1337)

என்னும் நூற்பாவும் விளக்குகிறது. "செவிப்புலனாய ஓசை கேட்டுக் கட்புலனாய பொருளுணர்வதெல்லாம் மரபு பற்றாகவல்லது மற்றில்லை என்றவாறு'' என்னும் பேராசிரியர் கூற்று ''மரபு வழிப்பட்ட சொல்லினான" என்னும் தொல்காப்பியத் தொடரையும் அமைப்பியலார் கருத்தையும் தெள்ளத் தெளிய விளக்குகிறது. மொழிப் பொருட்காரணம் விழிப்பத் தோன்றா என்னும் நூற்பாவிற்குரிய இளம்பூரணர் உரை சிதைந்துள்ளது. சேனாவரையர், தெய்வச் சிலையார், இளவழகனார் முதலானோர் சொல்லுக்கும் பொருளுக்கும் இடையே அமைந்த இயற்கைக் காரணம் உண்டு என்றும், அதனை ஆசிரியர் உணர்வரேனும் நம்மனோர்க்குப் புலனாகாமையின் விழிப்பத் தோன்றா எனக் கூறினார் என்றும் கூறும் உரை பொருத்தமாகத் தோன்றவில்லை. "பொருட்குத் திரிபில்லை உணர்த்த வல்லின்'' என்றும் ''மரபு வழிப்பட்ட சொல்லினான'' என்றும் தெளிவாகக் கூறிய தொல்காப்பியரே மொழிப்பொருட் காரணம் உண்டு என்று நம்புவார் என்பது சற்றும் பொருத்தமில்லாத கூற்றாகப் படுகிறது. எனவே சொற்கள் இடுகுறித்தன்மையால் மரபின் அடிப்படையில் பொருள் உணர்த்துகின்றன என்னும் தொல்காப்பியரின் கருத்து அமைப்பியலார் கருத்துடன் ஒன்றியிருக்கக் காண்கிறோம்.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் இலக்கியப் பாடுபொருளை அகம், புறம் என இரண்டு வகைகளாகப் பிரித்து அகப்பொருளின் பொது இலக்கணமாக ஏழு திணைகள், அவற்றுள் பயிலும் முதல், கரு, உரி என்ற மூன்று பொருள்களின் வகைகள், அகவொழுக்கத்திற் குரிய பாத்திரங்கள், அகவொழுக்கத்தில் நிகழும் பிரிவுகள், அகவொழுக்க மாந்தர்கள் கூற்றுநிகழ்த்துவதற்குரிய களன்கள், முறைமைகள்,

அகப்பொருள் இலக்கியம் இயற்றப் பயன்படும் யாப்பு வகைகள் ஆகிய இலக்கிய மரபுகளை அகத்திணை இயலில் கூறுகிறது. இவ்வாறே புறப்பொருள் பற்றிய இலக்கியம் இயற்றுதற்குரிய இலக்கணத்தைப் புறத்திணை இயலில் கூறுகிறது. பின்னர் அகப்பொருளின் இருவகைக் கைகோள்களாகிய களவியல், கற்பியல் மரபுகளைக் கூறுகிறது. ஐந்தாவது இயலில் அகப்பொருள் இலக்கியத்திற்குரிய அறத்தொடு நிற்றல், வரைவுகடாதல் போன்ற சில துறைமரபுகளையும் தலைவி, தோழி போன்ற பாத்திரங்களுக்கான சில பண்பாட்டு மரபுகளையும் கூறுகிறது. எஞ்சி நிற்கும் நான்கு இயல்களுள் இலக்கியப் பாடன் முறைமையை, வெளிப்பாட்டு உத்திகளை மெய்ப்பாட்டியல், உவமயியல் ஆகிய இரண்டிலும், யாப்பு வடிவங்களைச் செய்யுளியலிலும், தமிழிலக்கியத்திற்கான பொது மரபுகளை மரபியலிலும் கூறுகிறது.

இத்தகைய உள்ளடக்கத்தில் பாடுபொருள், பாடன் முறைமை, இலக்கிய உத்திகள் ஆகியன அமைந்திருக்கக் காண்கிறோம். இவை இலக்கியம்படைப்பவர்க்கும், படைக்கப்பட்ட இலக்கியத்தின் பொருளை உணர்ந்து கொள்ள முயலும் வாசகர்க்கும் உரிய கையேடாகப் பயன் படுவன. தொல்காப்பியர் காலத்தும், அவர்க்குப் பின்னர்ச் சங்க காலத்தும் தோன்றிய இலக்கியங்கட்கெல்லாம் பொருளதிகாரமே இலக்கணமாக அமைந்திருப்பதையும், இவற்றுக்குப் பொருள் காணமுயன்ற உரையாசிரியர்கட்கெல்லாம் பொருளதிகாரமே கையேடாக அமைந்து துணை செய்திருப்பதையும் நாம் நன்கறிவோம்.

இவ்வளவு விரிந்தமைந்த பொருளதிகாரம் எந்த ஒரு தனிப்பாடலுக்கோ நூலுக்கோ பொருள் காணும் உரைநூலன்று; திறனாய்வு நூலுமன்று என்பதும் வெள்ளிடைமலை.

பாடலின் நுதற்பொருள், அதற்கடிப்படையான மானுட வாழ்க்கைச் சூழல், அதில் பங்குபெறும் பாத்திரங்கள், அவை தொழிற் படும் பல்வேறு நிலைகள், அவற்றை வெளிப்படுத்தும் உத்திகள் என்னும் படைப்புக் கூறுகள் எல்லாம் இலக்கணமாக மரபினடிப்படையில் அமைவதால், இத்தகைய படைப்பில் ஒரு கவிஞனின் தனியாளுமை வெளிப்படுவதற்குரிய வாய்ப்புகள் மிகவும் குறைவு. மொழியைப் பயன்படுத்தும் முறை, கற்பனையால் விளையும் சில அணிவிசேடங் களில் மட்டுமே கவிஞனின் தனிச்சிறப்பு வெளிப்படும் வாய்ப்பு உண்டு. பாடுபொருளும், பாடன் முறைமையும் வாய்பாடு மற்றும் மரபு பற்றி அமைவனவாதலின், ஒரு துறை அல்லது ஒரு திணை குறித்து எத்தனைக் கவிஞர்கள் பாடினாலும் அதன் இலக்கியப் பொருண்மையில் வேறுபாடு தோன்றாது. சங்க இலக்கியப் பாடல்களும், பின்னர் எழுந்த ஒரு துறைக்கோவை போன்ற நூல்களும் இதனை விளக்கும். மொழியின் ஆக்கத்தன்மையை (generative nature or creativity of human language) இலக்கியப் படைப்புக்கு ஏற்றியுரைப்பது கவிதையியல் என்னும் அமைப்பியலார் கருத்து இங்கே தொழிற்பட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

ஒரு கவிதையியலுக்கு உட்பட்டு இயற்றப்படும் தனிமனித இலக்கியப் படைப்புகளை ஆராய்வதற்கு, அதாவது அவற்றின் துறைப் பொருண்மைகளை உணர்ந்து கொள்வதற்கு அக் கவிஞரைப்பற்றிய வரலாறு தேவைப்படாது; கவிதையியல் கூறும் இலக்கணவடிவமே துறைப் பொருண்மையை நல்கும் இயல்புடையது. எத்தனைக் கவிஞர்கள் ஒரு துறையைப் பற்றி அல்லது ஓர் இலக்கிய வகைமையைப் பாடினாலும் அப்பொருண்மையில் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றம் எதுவும் இருக்காது என்பது இலக்கிய அமைப்பியல் வாதத்தின் கோட்பாடுகளுள் ஒன்று. காட்டாக, வரைவு கடாதல் என்னும் ஒரு துறைப் பொருண்மை பற்றி எத்துணைக் கவிஞர்கள் பாடினாலும், பொருண்மையில் மாற்றம் நிகழாது என்பதும், அக் கவிஞர்களின் பெயரையே அறியவில்லை யாயினும், அப்பாடற் பொருண்மையை உணர்ந்து கொள்வதில் சிக்கல் எதுவும் தோன்றாது என்பதும் பொருளதிகாரம் பயின்றவர்க்கு வெள்ளிடைமலை.

இனி, இத்தகைய கவிதையியலுக்கு உட்பட்டு இயற்றப்படும் ஓர் இலக்கியப்படைப்பு வாசகர்களுக்கேற்பப் பல்வேறு பொருள்களைத் தராது என்பதும் அமைப்பியல்வாதிகளின் கருத்தாகக் காண்கிறோம். மரபுச் சட்டகமே வாய்பாட்டுப் பொருண்மையை உணர்த்தும் இயல்பினதாகையால், வாசகர்களின் தனியாளுமைக்கேற்பப் பல்வேறு பொருண்மைகளைக் காணும் வாய்ப்பு இங்கு இல்லை. காலமும், களனும் கடந்து நிற்கும் பிறிதொரு சூழலுக்கு உரிய வாசகர்கள் கூடப் பழைமையாகிப்போன, ஆனால் இத்தகைய கவிதையியலுக்கு உட்பட்டு இயற்றப்பட்ட, இலக்கியப் படைப்புகளுக்குப் பொருள் காணுமிடத்துத் துறைப் பொருண்மையை உணர்ந்துகொள்வதில் இடர்ப்பட வேண்டிய தேவை இல்லை என்பது அமைப்பியல்வாதத்தின் உட்கிடக்கை.

நம்முடைய சங்க இலக்கியப் பாடல்களுக்குக் காலந்தோறும் எழுந்துள்ள உரைகளை நோக்கினால் இக்கருத்து எளிதில் புலனாகும். உரைகள் படைப்புக்குப் பல நூற்றாண்டுகள் கழித்துத் தோன்றியன வாயினும் பாடல்களின் துறைப்பொருண்மையை உணர்த்துவதில் அவை இடர்ப்படுவதில்லை. உரைவேறுபாடுகளாகக் காணப்பெறுவனவெல்லாம், துறை, கூற்று மாற்றமாகவோ, பாடபேதம் குறித்தனவாகவோ அல்லது பொருளதிகார நூற்பாக்களுக்கேற்பட்ட கருத்து வேறுபாடுகளாகவோ இருக்கக் காணலாம். பொருளதிகாரச் சட்டகம் இல்லாமல் அப்பாடல்களுக்குப் பொருள்காண இயலாது என்பது தெளிவு. "பொருளதிகாரம் பெறோமேயெனின் இவை பெற்றும் பெற்றிலேம்" என்னும் களவியலுரையின் கவலையும் இதனை வலியுறுத்தும். வாசகரின் தனியாளுமை ஒரு கவிதையியல் படைப்பின் பொருள்காணலுக்கு இன்றியமையாது தேவைப்படுவதன்று என்னும் அமைப்பியலார் கோட்பாடு இங்கே பொருந்தி நிற்பதைக் காணலாம்.

இதுகாறும் கண்டவற்றால் கவிஞன், வாசகன் என்னும் இருகூற்றுத் தனியாளுமைகளால் வேறுபடாத இலக்கியப் பொதுவிதியாகிய அமைப்பியல்சார் கவிதையியலின் கூறுகள் எல்லாம் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரத்துக்குப் பெரும்பாலும் பொருந்தி யிருக்கக் காண்கிறோம். தம்முடைய கோட்பாடுகளை உள்ளடக்கிய அருவச் சட்டகத்தின் அடிப்படையில் ஓர் அமைப்பியல் கவிதையியலை ஆராய்ந்து உருவாக்கும் முயற்சியைத்தான் இலக்கிய அமைப்பியல் வாதிகள் மேற்கொண்டுள்ளனர். எனினும் தொல்காப்பியப் பொருளதி காரம் போன்றதோர் கவிதையியல் மேலைநாட்டில் இதுவரையில் தோன்றியுள்ளதாகத் தெரியவில்லை.கிரேக்க மேதை அரிஸ்டாட்டிலின் **கவிதையியல் (Poetics)** வேறு; அமைப்பியல்வாதிகள் கருதும் **"கவிதையியல்"** வேறு. பின்னர் வந்த ஆரசின் **கவிதைக் கலையும் (Ars Poetica)** இத்தகையதன்று. அமைப்பியல்வாதப் பார்வை இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆய்வு முயற்சி. எனவே மேலை இலக்கிய மரபில் இத்தகைய கவிதையியல் தோன்றவில்லை.

படைப்பாளி, வாசகன் என்னும் இரு கூற்றுத் தனியாளுமை களையும் புறக்கணிக்கும் வகையில் முன்வைக்கப்படும் ஒரு கவிதையியல் சாத்தியமா, இந்த வாதம் எல்லா வகையான இலக்கியப் படைப்பு களுக்கும் பொருந்துமா என்னும் ஐய வினாக்கள் மேலைநாட்டு அறிஞர்களிடையே எழுந்தவண்ணம் உள்ளன. தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரமும் அதற்குப் பின்னர்க் காலந்தோறும் எழுந்து வழக்கில் உள்ள பாட்டியல் நூல்களும் இத்தகைய கவிதையியல்கள் இலக்கிய மரபில் சாத்தியமே என்னும் உண்மையை நமக்கு உணர்த்துகின்றன. இத்தகையதொரு கவிதையியல் மரபு தமிழ் மொழியில் பண்டுதொட்டே வழக்கில் இருந்து வருகிறது என்ற செய்தி இலக்கிய அமைப்பியல் வாதிகளுக்குத் தெரிந்ததாகத் தெரியவில்லை. தெரியப்படுத்துவதற்காக மேற்கொண்ட சில முயற்சிகள் இன்னும் வெற்றிபெறவில்லை; கூடிய விரைவில் இம் முயற்சி பயனளிக்கலாம்.

தமிழிலக்கிய மரபிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டு இலக்கிய வழக்குகளை உட்கொண்டதாக ஒரு புதிய கவிதையியல் இன்னும் எழவில்லை. இதற்கான முயற்சிகளும் மேற்கொள்ளப்பட்டன; எனினும் இதுவரை பயனளிக்கவில்லை. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியிலிருந்தே தமிழிலக்கிய மரபில் பல புதிய படைப்பு வகைகள் தோன்றி நிலை பெற்றுள்ளன. இத்தகைய புத்திலக் கியப் படைப்புகளை உட்கொண்ட புதிய பொருளதிகாரம் ஒன்று தமிழில் செய்யப்பட வேண்டியது மிக மிக இன்றியமையாத கடமை. தமிழ் வல்லுநர்கள், இலக்கியவாதிகள் இந்த முயற்சியில் ஈடுபட்டுப் புதியதொரு கவிதையியலை உருவாக்க முன்வர வேண்டும். இருபத்தைந்து நூற்றாண்டுக் கவிதையியல் மரபுடைய நாம் இந்த முயற்சியில் வெற்றி பெற்று மரபின் தொடர்ச்சிக்குத் தொண்டாற்றுவோம்.

துணை நூல்கள்

1. தொல்காப்பியம் - மூலம் : இளவழகனார் பதிப்பு, கழகம், சென்னை 1967.

2. Chomsky, Noam : **Language and Mind,** New York : Harcourr, 1968.

3. Culler, Jonathan : **Structuralist Poetics,** Cornell Univ. Press, Ithaca, 1975.

4. Frye, Northrop : **Anatomy of Critcism,** Princeton Univ. Press, Princeton, 1973.

5. Levi Strauss, Claude : **Structural Anthropology,** Braus, New York: Basic 1963.

6. Newton, K.M. (ed.) : **Twentieth Century Literary Theory,** St.Martins Press, New York, 1988.

7. Saussure, Ferdinand de: **Course in General Linguistics,** Trans. London : Duckworth, 1983.

THE LITERARY THEORY OF TOLKAPPIYAR - A COMPARISON WITH STRUCTURALIST THEORIES

Dr. K.Chellappan

The literary theory of Tolkappiyar, the ancient Tamil grammarian as expounded in the third book, *Poruḷ Atikāram* 'The Book of Meaning' of *Tolkappiyam*, though ancient and unique in many ways has significant similarities to quite a few modern Western theories, particularly the Structuralist theories. Structuralism is concerned with general laws. But structuralism proper sees meaning not in individual items but in the relationship between items, and hence its focus is not on meaning but conditions of meaning.

Levy Strauss's analysis of narrative discourse tries to transcend the contrast between the tangible and the intelligible by operating from the outset at the sign level. In the words of Robert Con Davis and Ronald Schleifer, "This, then, is the aim of semiotics and structuralism, to attempt to isolate and define the conditions of meaning in culture, to articulate the relationship between the tangible entities of nature and intelligible meanings of culture" (144). Though structuralism gave importance to form rather than content and *Tolkappiyam* seems to give importance to content, both seem to see the universe only as mediated through form. Both are also concerned with synchronic analysis of homologies based on function, which recreates the text as a "paradigm", a timeless system of structural possibilities (146).

Let us first compare Tolkappiyar with Frye as according to both, poetics is only a grammar of literature. His categorical criticism can be called 'structuralism' in a loose sense, according to Terry Eagleton and is significantly contemporary with classical structuralism in Europe (98).

> For Frye, instead of the tutor, there is the system instead of judgements reposing on a precarious blend of moral, verbal, literary sensibility, there is the extro-version of archetypes and the free yet

controlled establishment of a criticism without walls (Hartman 1965: 215)

The main pivot of Frye's theory is certain recurrent archetypal themes and motifs in which there is a convergence of the human and the natural order. Whereas Tolkappiyar relates the five *urripporuḷ* with five stages of time or human themes, Frye also establishes a correlation between the cycles of nature and rhythms of human life:

> In the solar cycle of the day, the seasonal cycle of the year, and the organic cycle of human life, there is a single pattern of significance, out of which myth constructs a central narrative around a figure who is partly the Sun, partly vegetative fertility and partly a god or archetypal human being (Frye 1972:429).

Similarly Tolkappiyar's classification of land as five units such as *Kuriñci* and *mullai* corresponding to five varieties of love finds parallel in Frye's association of human experiences with places such as arcadia/forest/garden/desert.

To Tolkappiyar and Frye, the meaning of literature is embodied in the basic contours of life and in fact nature is the reservoir or prototype of all life and thereby all literature. Both see literature as the humanisation of nature and the naturalisation of humanity. We can also compare this with Marx's view of society: "Society is the accomplished union of man with nature, the veritable resurrection of nature, the realized naturalism of man and the realised humanism of nature" (Marx 1961:135).

Frye links sleep and awakening of the human life to darkness and light in the natural order:

> The human cycle of waking and dreaming corresponds closely to the natural cycle of light and darkness, and it is perhaps in this correspondence that all imaginative life begins. The correspondence is largely an antithesis: it is in daylight that man is really in the power of darkness, a prey to frustration and weakness; it is in the darkness of nature that the

'libido' or conquering heroic self awakes (Frye 1972:431).

Similarly in *Tolkappiyam*, *akam* shows the night-time self or the love urge whereas *puram* shows the day-time self or the power urge. But that does not mean that *akam* is exclusively associated with night. Both in *akam tiṇai* and *puṟam tiṇai* all the seasons and time divisions occur. But the characters in *akam tiṇai* are universal-hence unnamed whereas the characters in *puṟam* are individualised. The life of the inner world provides the base for and is complementary to the life of the outer world, and hence *puṟam tinai* has parallel components to *akam*. The night and the hillside are related to *kuṟiñci* 'a flower' in *akam* and *veṭci* 'a flower' in *puram*. But whereas Tolkappiyar sees the life of nature as the metalanguage of human life in *akam* and hence the relationship between the two is metaphoric, the relation between the nature and human life in *puṟam* is metonymic. The *uripporuḷ* of *pālai* is separation whereas the *uripporuḷ* 'the intrinsic meaning' of *vākai*, its *puṟam* counterpart is triumph. In *Tolkappiyam*, *akam* and *puṟam* are complementary aspects of life. Hence night signifies two kinds of *'kaḷavu'*; 'stealing' in puṟam whereas in *akam* it leads to *puṇartal* or union. Muthukumarasamy says that in *akam*, the analogous quality of language is brought out whereas in *puṟam* its digital quality is brought out (Melum 1(1989):30-31). We would prefer to call the uses as metaphoric and metonymic. Just as there are similarities between Frye's correlation between human and natural experience and that of Tolkappiyar, there are also similarities between his comic/tragic modes and Tolkappiyar's *akam/puṟam* distinction. We should realise that the comic/tragic distinction is fundamental to the Western tradition (like the *akam/ puṟam* in Tamil). Epic poetry is a later development arising out of the synthesis of *akam* and *puṟam*, the love and heroic poetry.

Corresponding to Tolkappiyar's *akam/puṟam* division is Frye's description of comic and tragic modes. In *Tolkappiyam* the place and the time are the same in *akam* and *puṟam* even though the *uripporul* and the names of *tiṇai* vary- e.g. *Kuṟiñci/veṭci* signify union in *akam* and preparation for war in *puṟam*. In Frye, there are different human/animal/vegetable/ mineral/ elements for comic and tragic themes. In comedy, social integration and fulfilment

and order are dominant. In tragedy, tyrany and isolation dominate. In comedy, marriage is the main even just as *akam* finds its climax in *kaḷavu/kaṟpu*. There are domesticated animals in comedy and wild animals in tragedy. In the mineral world, we have desert in Tamil poetry for separation whereas rock and forest pertain to tragic universe in Frye (see Tables1 1-3).

Though Frye speaks of tragic and comic modes as a broad division, he also divides them into five modes from mythic to ironic and his has been called primarily a theory of romance. As Murray Krieger puts it,

> Literature is made out of prior literature, not life; it yields poetic, mythic categories, not existential ones. The relation of a central tragic concern to our existential sense seems clear enough from what has been said; this concern can be followed as a major theme in recent criticism before Frye. That his own work centers on comedy and romance, spring and summer, rather than the autumn of tragedy, Fletcher and Hartman, as I have said, make abundantly clear in their essays. Frye dwells on rebirth and not death, not on the descent to the underworld but on the return and the upward movement within the circle which man uses to construct his sense of his destiny (Krieger 1967:227).

Tolkappiyar's focus is also on love and heroism only. But in Frye as Krieger points out, there is the descent to the reality principle and then the ascent to the pleasure principle and the critic moves upward to his imaginative home which is their (the work's and the world's) imaginative transposition (228). We see the fusion of mimetic theories of Plato and Aristotle in Frye and the imitation of archetypal world though form (archetypal images) is the world of literature; here reality is not simply copied, but mediated and this is very close to Tolkappiyar's categories of love, etc. and they are categories of life, but reclothed as categories of literature. The major difference, however, between Frye and Tolkappiyar is that Frye uses as myth as the prototype of all experience though he secularises it whereas Tolkappiyar never mentions myth even

though later Mayon, Murukan, Indran, Varunan and Korravai become the mythical archetypes, but based on nature and human nature.

Tolkappiyar also seems to be close to structuralists like Levi-Strauss in so far as he also uses the totem and taboos as cultural or literary signs. He sees the world itself as a giant language and he too unravels the systems in and through which reality is constructed. He is also concerned only with the underlying grammar or system and the conditions of meaning and not meaning itself. A critic would only unravel the semiotic system of the poem which is made of linguistic signs and literary conventions and cultural codes. One may think of the codes of Barthes as equivalent to Tolkappiyar's conventions. Tolkappiyar's structuralism is also comparable to that of Genette:

> Between pure Formalism, which reduces literary 'forms' to a sound material that is ultimately formless, because non-signifying, and traditional realism, which accords to each form an autonomous, substantial 'expressive value', structural analysis must make it possible to uncover the connection that exists between a system of forms and a system of meanings, by replacing the search for term-by-term analogies with one for overall homologies. (Genette - 1989:198).

Speaking of *Tolkappiyam*'s five-fold divisions Tamizhavan refers to the affinity to primitive thinking as it also uses totem(1992:18-19). Tolkappiyar converts the natural into a cultural or semiotic sign such as *Kuṟiñci/Veṭci*. Again Tamizhvan sees Focauldian analogies between land, time, flower, animal, mood, etc. Through sympathy and antipathy which are the twin aspects of analogies we get the idea that the world is made up of five elements. We would relate these relationships, to the syntagmatic and paradigmatic relations of Saussure and Levi-Strauss. The whole concept is a system of these two kinds of relationships, of which metaphor and metonymy are literary manifestations. The basic binary opposition is between nature and culture, but they are also similar. At another level, we have *akam* and *puṟam* and each unit

of *akam*, e.g. *kurinci* is in syntagmatic relationship with others such as time, flower and in paradigmatic relationship with its *puram* counterpart, as well as other place units such as *mullai*, etc. It is these relationships which provide the basic grammar for literary themes. The various occasions are more in number whereas the units are few. We may also compare Tolkappiyar's *uripporul* with motifs and the various *turais* with situations as expounded by comparatists like Weisstein.

Morse Peckham and Stanley Fish claim that literature is an empty category filled by general conventional agreements by historical communities(qtd. In Fokkema 1987:144). Mailloux distinguishes between, traditional conventions of 'precedent', 'regulative conventions of agreement of stipulation' and 'constitutive conventions of meaning' (1987:141) whereas regulative conventions are prescriptive, constitutive conventions can be related to communicative competence in terms of Austin and Searle. Tolkappiyar's conventions are source of literary competence. Interestingly, he makes a distinction between conventions of the world and the conventions of drama or art. This is similar to Bharatha's *lōka dharmi*, and *nātya dharmi* and can be related to factual and aesthetic ways of relating as suggested by Schmidt who also distinguishes a fact convention and an aesthetic convention. The fact convention is defined as :

> shared knowledge in our society that communicative objects, especially surface texts (i.e. texts as material objects in contradistinction to concretisation of texts which are called 'communicative texts'), should be capable of use in referring to the model of reality accepted in that society, such that people can decide if the assertions conveyed by the text are true and what their practical relevance, is (Schmidt 1987:142).

The aesthetic convention is defined as:

> shared knowledge in our society that all participants who intend to utilise surface texts as aesthetic communicative texts must be willing and able to believe not according to the fact convention primarily, but according to the norms and meaning

rules valid for the aesthetic interaction in that situation. (Schmidt 1987:142)

After the basic conventions, Tolkappiyam also gives the various kinds of utterances pertaining to various basic moods. For example, if a lover is separated, what are the occasions and conditions for the hero's speech and the heroine's speech and what are various kinds of utterances expressing these moods. Tolkappiar's identification of occasions for various key activities and demonstrations of *Meyppāṭu* reminds us of Culler's contractual and performative sequences. To both, the basic units are functions and not actions themselves, and actions are significant because of their position as well as the cultural code which provides us a representation of culturally significant actions (1975:208). For example, a hero's building a castle could have different function in different sequences, and cultures. But one difference: Tolkappiar's units seem to be more concerned with the lyric than the narrative. Culler's literary categories are also categories of grammar at a higher level. The discourse is itself a sentence, with a deep structure of its own. We may see each occasion as a speech act, fulfilling an aesthetic and a social function, or conveying a social situation aesthetically. Here Searle's speech act theory as well as Kenneth Burke's grammar of motives will be of help. According to Kenneth Burke, each work of art is the naming of recurrent situation which is so generalised as to extend the particular combination of events and here sociological classification would apply to both works of art and the social situations outside of art. Works of art are the strategies which authors have developed with reference to the naming the situations. A sensitive reader will use these strategies as strategies of interpretation and reading. Tolkappiyar gives the grammar of these strategies as conventions (1987:81).

One such convention pertaining to *akam* poetry is the distinction between *uḷḷurai* and *iṟaicci*, two kinds of suggestive meaning, which can be related to allegory and symbol as well as metaphor and metonymy respectively. The essence of *uḷḷuṟai* is that it is a meaning embedded in and intrinsic to the image and the meaning of the passage can be completed only by the image and its implied meaning. Meenakshi Sundaram sees *uḷḷuṟai* as extended (sustained ?), metaphor in which every part of the vehicle

has an inner meaning. For example, in a *kuruntokai* verse, the lotus stands for the heroine, the honey for the joy of experience in proper love with the heroine, the buffalo for her lover. The muddy-water is the street of prostitutes, and the tendrils, their friends and supporters. Here we see a direct and exact equivalence between the tenor and the vehicle. By simply describing a buffalo leaving a tank filled with the lotus and seeking the tendrils intertwined with the muddy water where the flowers are both small and without honey the speaker suggests the character of her deviant lover.

But in *iṟaicci*, the meaning is not an intrinsic component of the setting and it is based not on similitude, but contiguity. The situation radiates a meaning beyond the words, like the subtle sound wave generated by tingling the bell. It cannot be analysed into particles as the meaning is more than the sum of the parts. For example, in the following poem, the *vēṅkai* flowers suggest much more than their function in the setting.

O.Lord, I fear the way's danger
When you come through the thick of the forest
with only the smell of the *vēṅkai* blossoms
For a clue. (*Kuruntokai* 358).

The flowers not only signify the path in the forest, but show the way to the marriage because these flowers are also associated with marriage ceremony. Their blossoming also signifies the ripening of the harvest, after which one does not have to watch the fields. So everything points to marriage, but the poor hero alone does not see the need for marriage, and comes in the dark through the forest. The link between the setting and the significance is far more indirect in this poem.

The link between the tenor and the vehicle in *uḷḷuṟai* is more direct but it is not at all obvious in *iṟaicci*. Possibly *uḷḷuṟai* is based on similarity as in metaphor whereas *iṟaicci* is based on contiguity as in metonymy.

This is very similar to David Lodge's extension of Jacobson's views on metaphor and metonymy based on Saussure's concept of selection and combination.

Rhetoricians and critics from Aristotle to the present day have generally regarded metonymy and synecdoche as forms or subspecies of metapher... as they also involve substitution of one term for another. Jacobson, however,... argues that the metaphor or metonymy are opposed, because generated according to opposite principles.(Lodge 1972:75-76)

Jacobson and Lodge relate metaphor and metonymy to poetry and prose, drama and film, montage and close-up dream symbolism and dream condensation and displacement, surrealism and cubism and respectively (81). Commenting on this, Jacobson himself observes:

The development of a discourse may take place along two different semantic lines: one topic may lead to another either through their similarity or their contiguity. The metaphorical way would be the more appropriate term for the first case and the metonymic for the second, since they find their most condensed expression in metaphor and metonymy respectively. (Lodge 1977:79)

We would like to add that the distinction between *uvamam* and *ākupeyar* 'metonymy' is so fundamental to Tolkappiyar and that underlies the categories of *akam* and *puṟam* and *uḷḷuṟai* and *iṟaicci* are only poetic extensions of them. *Iṟaicci* as *uṭaṉuṟai* is only meaning related by contiguity. Again this will help us to resolve the problems of some of the commentators. What is *iṟaicci* to one commentator is *uḷḷuṟai* to another. As Paul de Man puts it, "The inference of identity and totality that is constitutive of metaphor is lacking in the purely relational metonymic contact: an element of truth is involved in taking Achilles for a lion but none in taking Mr.Ford for a motor car" (1989:257). But as his analysis of the passage from Proust shows, the very passage which asserts the mastery of metaphor over metonymy owes its presuasive power to its metonymic structures. Possibly we could call *uḷḷuṟai* metaphoric metonym and *iṟaicci* metonymic metaphor. We may also relate *uḷḷuṟai* to endocentric and *iṟaicci* to exocentric

constructions. Eliot's objective correlative is close to *iraicci*, though there are differences.

In conclusion we would like only to say that Tolkappiyar's grammar of literature can illuminate and be illuminated by Western structuralist approaches. To both the world is form, though in different ways: whereas the structuralist would emphasis the form as meaning, in Tolkappiyar, the world or categories of life become categories of form, or we have only categories of life mediated through or seen as form. We should also be conscious of Derrida's criticism of structuralism and his questioning Levi-strauss's binary categories such as the raw and the cooked, nature and culture, the sensible and the intelligible (Derrida 1989:241-245). But it is possible to consider the analysis of Tolkappiyar and Frye as only a base for constant deconstruction and free play as Julia Kristeva does in her description of the Virgin Mother as both biological and cultural (1989:185). Moreover Tolkappiyar does not depend so much upon metaphysics as Levi-Strauss does and to him nature itself is only a sign. Only the finite categories of Tolkappiyar as in language can account for the limitless meanings of literatures because they are systemic. The finite world can yield infinite meanings only through the finite forms of language. Just as we have a grammar of language and Levi-Strauss has a grammar of myth, Tolkappiyar gives us grammar of 'literary events'. But like all grammar it must also modify itself while absorbing and interpreting new phenomena. It is for this purpose that we must also compare it with new approaches in other cultures. That exactly is the purpose of this humble attempt. A consciousness of the present in the past and the past in the present is important to understand both the past and the present.

WORKS CITED

1. Burke, Kenneth. "Literature as Equipment for living". In **Contemporary Literary Criticism**: Literary and Cultural Studies. 2nd Eds. Robert Con Davis and Roanld Schleifer. New York, 1989.

2. Culler, Jonathan, "Structuralist Poetics", in Davies Con and Schleifer 1989) (**Contemproray Literary Criticism Structuralism and Semiotics**-143-50, 1975.

3. De Man, Paul. "Semiology and Rhetoric". **In Contemporary Literary Criticism**: Literary and Cultural Studies, 1989.

4. Eagleton, Terry: **Literary Theory: An Introduction**, Blackwell, Oxford.

5. Derrida, Jacques, "Structure, Sign, and play in the Discourse of the Human Sciences". **In Contemporary Literary Criticism**: Literary and Cultural Studies, 1989.

6. Frye, Northrop, "The Archetypes of Literature". **In Twentieth Century Literary Criticism**: A Reader.Ed. David Lodge. London, 1972.

7. Genette, Gerard. "Structuralism and Literary Criticism."**In Contemporary Criticism**. Ed.V.S.Sethuraman, Madras, 1989.

8. Hartman, Geoffrey "Ghostiler Demarcation (Frye's Arche- types)." In **Literary Criticisms; Idea and Act**. Ed. W.K.Wimsatt. Berkeley, 1965.

9. Krieger, Murray. **The Play and Place of Criticism**.Baltimore, 1967.

10. Kristeva, Julia. "Sabat Mater". **In Contemporary Literary Criticism**: Literary and Cultural Studies, 1989.

11. Lodge, David. The Modes of Modern Writing. New York. Mailloux, Steven.(1987) Interpretive Convention qtd. in "The Concept of Convention in Literary Theory and Empirical Research." In **Issues in General and Comparative Literature**: Selected Essays. Ed. Douwe W.Fokkema. Calcutta, 1977.

12. Marx, Karl. "Economic and Philosophical Concepts". In Eric Fromm. **Marx's Concept of Man**. Tr. T.R.Bottmore. New York, 1961.

13. Meenakshi Sundaram, T.P. **A History of Tamil Literature**. Annamalai Nagar, Tamil Nadu, 1965.

14. Muthukumarasamy, **M.D.Melum** 1 : 30-31, 1989.

15. Schmidt, Siegfrid J. Foundations qtd. in **The Concept of Convention in Literary Theory and Empirical Research**, 1987.

16. Tamizhavan, **Tamilum Kuriyiyalum**. Madras, 1992.

TOLKAPPIYAM PORULATIKARAM AND SANSKRIT ALAMKARA LITERATURE: A COMPARISON

Dr. K.Meenakshi

A series of volumes on Indian Literature has been brought out under the general editorship of Jan Gonda. This series includes a volume on Grammatical literature, Tamil Literature and Indian poetics each. Whereas the first two, contributed respectively by Scharfe and Zvelebil include a section on Tamil grammars, the last one, viz., Indian poetics contributed by Gerow has totally omitted Tamil poetics as described by Tolkappiyar and the scholars following him.

Tamil grammatical tradition contains *poruḷ* or topics related to poetics, but Sanskrit literary tradition treats poetics as a separate category viz., *alaṁkāra* or *sāhitya* literature. As Zvelebil describes the whole of Tamil literature, he is expected to include *Poruḷatikāram* also while discussing the topics dealtwith in the *Tolkāppiyam.* Zvelebil points out certain parallelisms between the topics dealt with in the *Tolkappiyam - Poruḷatikāram* (=TP) and the *Nāṭyaśāstra* and *Kāmasūtra* of Sanskrit. Sastri also in his translation of TP points out certain parallelism between the *Nāṭyaśāstra* and *Kāmasūtra* on the one hand and TP on the other. John Marr (Eight Anthologies) devotes a few pages pointing out the extent of influence of Sanskrit elements.

The question of relationship between Sanskrit and Tamil tradition has been subject of enquiry for quite some time. Several scholars have contributed to this aspect of study. The task before us is to critically examine the divergent views expressed by various scholars from India and outside to assess the veracity of these statements. As a first step one should have at least a basic idea about these topics as described in both Tamil and Sanskrit tradition, then only one can make a comparative study to arrive at a conclusion as to which tradition was the model or independent of each other.

In this brief essay, it is impossible to take up such a vast study. Therefore, this essay will be restricted to some *iyal* or section of TP and the *Nāṭyaśāstra* of *Bharata* and see how they are viewed

in early studies. However, a brief sketch of *alaṁkāra* literature, different schools of Sanskrit criticism, the texts and the writers are given in order to have an idea about Sanskrit poetics.

Sanskrit Alamkara Literature

Alaṁkāra literature is also called *sāhitya*. The word *sāhitya* is derived from the word *sāhita*, "togetherness, unity" i.e. the Unity or togetherness of the word and its meanings or content as the famous Sanskrit poet Kalidasa puts it *Vāgarthāviva sampṛaktau* (Kum. 1.1).

Classical Sanskrit poetics may be broadly divided into the following schools:

1. *The rasa school.* (poetry as emotive expression) or the doctrine of relish.

2. *The alaṁkāra school* (poetry as figurative speech) or the doctrine of embellishment.

3. *The rīti school* (poetry as structured expression) or the doctrine of style.

4. *The dhvani school* (poetry as indirect expression) or the doctrine of suggestion.

5. *The vakrokti school* (poetry as deviated expression) or the doctrine of ingenuity.

6. *The aucitya school* (poetry as expression of poetry) or the doctrine of propriety.

The Alamkara Texts and Their Writers

Authors	Name of the Text	Date
Bharata	*Nāṭyaśāstra*	ca.5th C.B.C.-3rd A.D.

Commentators/critics on Bharata's Natyasastra

Lollaṭa		A.D. 9th C
Śaṅkuka		9th C
Bhaṭṭanāyaka	*Hṛdayadarpana*	9th-10 C
Abhinavgupta	*Abhinava bhārati*	10th-11th C

The alamkara school (Rhetoric)

Bhāmaha	*Kāvyālamkāra*	7th-8th C
Daṇḍin	*Kāvyādarśa*	8th C
Udbhaṭa	*Alamkarasaṅgraha*	8th-9th C
Rudraṭa	*Kāvyālamkāra*	9th C

The Riti School (Style)

Vāmana	*Kāvyalamkāravṛtti*	8th-9th C

The Dhvani School (Suggestion)

Ānandavardhana	*Dhvanyāloka*	9th C
Abhinavgupta	*Dhvanyāloka-locana*	10th-11th C
Mammaṭa	*Kāvyaprakaśa*	11th C

The Vakrokti School (Deviation)

Kuntaka	*Vakroktijīvita*	10th-11th C

The aucitya School (Propriety)

Kṣemendra	*Aucityālamkāra* or *Aucityavicāra-carcā*	11th C

Miscellaneous Writers or Poetics

Rājasekhara	*Kāvyamīmāmśā*	10th C
Dhanañjaya	*Daśarūpa*	10th C
Hemacandra	*Kāvyānuśāsana*	1079-1172
Bhoja	*Sarasvatī Kaṇṭhābharaṇa*	11th C
Mahimabhaṭṭa	*Vyaktiviveka*	11th C
Vagbhaṭa	*Vagbhaṭālamkāra*	11th-12th C
Rudra/Rudrabhaṭṭa	*Sṛṅgāratilaka*	12th C
Vidyādhara	*Ekavali*	1279-1314
Vidyānātha	*Pratāparudrīya*	1279-1314
Bhanudatta	*Rasamañjarī* or *Rasataraṅgiṇī*	13th C
Viśvanātha	*Sāhityadarpaṇa*	14th C
Appayyadīkṣita	*Kuvalayānanda*	16th-17th C
Jagannatha	*Rasataraṅgiṇī*	17th C

Bharata's Natyasastra

It is a text book on dramaturgy. The text has not come down to us in its original form. The *Nāṭyaśāstra* as inherited by us has an encylopaedic character and gives the impression as if it is collected from several texts.

The work consists of 38 sections (adhyāyas). The first and the last three sections relate to the origin of the art of drama. The individual chapters of the *Nāṭyaśāstra*, however, are not concerned with the drama alone as a form of literature but theatrical performance as a whole. They describe construction of the stage and its inauguration with observance of religious ceremonies (II, III) and the different types of physical movements in dance and mimicry (IV, VIII, XIV, XXIV, XXV). For example, here is enjoined how the actor will express the setting in of the various seasons: Winter, Summer etc. the feelings of pleasure, anger, jealousy etc. explaining facts about the *pūrvaraṅga* (V), the sentiments (*rasa* VI), emotion (*bhāva* VII), Prosody (*Candas* XV) and the figures of speech (*alaṁkāra* XVI), the different languages and dialects to be used in dramas and their allocation to different characters, the modulation of voice etc. (XVII), the ten types of dramatic poetry *(daśarupa)* and their distinctive characters (XVIII), the development of action in the drama (XIX), the different kinds of dramatic style of composition (XX), the costumes, the decoratives, colours of the dress and ornaments etc., distinguishing the different characters (gods, demigods, and the different castes etc.) appearing on the stage (XXI), the many types of heroes, heroines and characters in the play (XXII-XXIV), the allotment of roles to and the training of actors (XXVI, XXXV) the time, place and occasion for a performance etc. (XXVII) and for music and songs (XXVIII-XXXIV).

Tolkappiyam - Porulatikaram

TP contains 9 *iyals* or sections. They are:

1. *Akattiṇaiyiyal*
2. *Puṟattiṇaiyiyal*
3. *Kaḷaviyal*
4. *Kaṟpiyal*
5. *Poruḷiyal*
6. *Meyppāṭṭiyal*
7. *Uvamayiyal*
8. *Ceyyuḷiyal*
9. *Marapiyal.*

In all, this section has six hundred and sixty sutras. It is evident that TP is concerned with the science of poetics. That which is related to love poetry (*akam*) is dealt with in first, third, fourth and fifth chapters and that which is concerned with all the affairs other than love such as warfare, state craft etc. (*puṟam*) in the second chapter, the sixth chapter deals with *rasa* or emotion relating to poetry, the seventh with the figure of speech or *Uvamai* (simile) and its classifications, the eighth with the metre and the nineth with the traditional usages. Thus TP speaks about poetics, rhetorics, dramaturgy and prosody.

The subject of poetics is discussed in the first five sections of TP, dramatic theory is considered in the sixth section *(Meyppāṭṭiyal)*, the section relating to the *bhāva* and rhetoric is dealt with in the section seven *(Uvamayiyal)*.

The terms *akam* (inner) and *puṟam* (outer) are related to the emotions as such they came to denote love poetry and other than love poetry. While nearly all verses classified under *akam* is love poetry, that classified under *puram* does not necessarily relate to war, but includes much of what may be described as *praśasti* or panegyric.

The topics are described under seven heading in both *Akattiṇaiyiyal* and *Puṟattiṇaiyiyal*. These are the land or region. Five different aspects of love are poetically associated with five geographical areas of Tamil country and the term *tiṇai* came to denote conventional situations pertaining to love in the five aspects of love.

Tolkappiyar states five of the seven akattiṇai are connected with geographical regions (Akat.1-2). The first (*kaikkiḷai*) and the last (*peruntiṇai*) are not related to any geographical regions. The five names for the geographical areas, *mullai*, *kuṟiñci*, *pālai*, *marutam* and *neytal* are in fact the names of five plants which grew in the forest, mountain, desert, cultivated lands and sea coast respectively. It would be reasonable to suggest that the words were the names of plants first of all and were applied then to the regions in which these plants grew. The words then came to denote the aspects of love with which each region was associated. Similarly, the seven names of *Puṟattiṇai* are the names of plants worn at seven different stages of battle. These plant names came to denote these stages of battle themselves.

Each of the geographical *akattiṇai* was regarded as having certain *karupporuḷ* associated with it. Other matters connected with each *tiṇai* were classified under *mutaṟ poruḷ* and *uripporuḷ*.

Karupporuḷ are listed in the cu.18 and the presiding deities included in the *Karupporuḷ* are listed in the cu.5. The *mutaṟporuḷ* are the times *(ciṟupoḻutu)* and seasons *(perumpoḻutu)* appropriate to each *tiṇai* (cu.3,6-13).

Uripporuḷ are the aspect of love associated with each of the above five *tinai*. They are listed in cu.14.

1.Puṇartal,	*'union'*		*kuriñci*	*'Mountain'*	*2*
2.pirital,	*'separation'*	*and their*	*pālai,*	*'desert'*	
3.iruttal,	*'awaiting'*	*cause*	*mullai,*	*'forest'*	*1*
4.iraṅkal	*'wailing'*	*associated*	*neytal,*	*'seashore'*	*4*
5.ūṭal	*'quarrel'*	*with*	*marutam,fields'*		*3*

The two remaining *akattiṇai* viz.*kaikkiḷai* and *peruntiṇai* are described in cu.50 and 51. They signify respectively 'unrequited love' and 'forced love'.

Tolkāppiyar also mentions the times of verses suited to all the *akattiṇai* in TP 53. "The wise affirm that for dramatic usage (*nāṭaka vaḻakku*) worldly uasage *(ulakiyal vaḻakku)* and literary usage *(pāṭal cāṉṟa pulaneṟi vaḻakku)* the fitting verse forms are those of *kali* and *paripāṭṭu*."

The *cūtiram* may be taken as referring to three types of literature connected with love viz., drama, popular verse and poetry.

Puṟam is divided into seven *tiṇai* or poetic situations, like *akam*. Like the five 'geographical' *tiṇai* of *akam* six of the *puṟattiṇai* names are in fact the names of the plants. Garlands were fashioned out of these and worn at different stages of battle and the names came to represent these stages. The seven *puṟattiṇai* like *akattiṇai* do not have *karupporuḷ, mutaṟporuḷ* and *uripporuḷ* associated with them. The seven *puṟattiṇai* are: *veṭci, vañci, uḻiñai, tumpai, vākai, kāñci and pāṭaṉ* (TP 56,61,64,69,73,77 and 80).

The sections *Meyppāṭṭiyal* and *Uvamaiyiyal* are respectively concerned with the *bhāva* or emotions and *uvamai* or simile.

Sanskrit influence on TP

The scholars such as John Marr, Sastri etc. are of the opinion that Sanskrit influence is discernible in section *Akam*, Puram, *Kaḷavu*, *Kaṟpu*, *Poruḷ*, *Meyppāṭu* and *Uvamaṭ*. Nevertheless, John Marr states, 'while, showing signs of inter mingling of Sanskrit poetic ideas, the *Akattiṇai* and *Puṟattiṇai* embody much material that is completely indigenous to Tamil.... The chief instance of this in *akam* poetry is the association with different regions of the aspects of love and the information offered in *Akattiṇai* on the flora, fauna and other attributes (*Karupporuḷ*) of these regions'.

Following are some of the items suspected to be of Sanskrit origin.

Kalaviyal

1. Original *Akattiṇai* concepts are completely forgotten in the treatment of secret and wedded love. For instance, *kuṟiñci* the mountain region suggested as the place suitable for *puṇartal* or union of lovers does not find a place in *Kaḷaviyal* itself apart from the opening verse (cu. 93,95,100)
2. Seven types of marriages mentioned in the cu.105.

Karpiyal

Karaṇam - No connection between the topic and *aintiṇai* is established.

Poruliyal

Some *cūtirams* on love quarrels are reminiscent of the section on *kalaha* or love quarrels in the *Kāmāsūtra.*

According to John Marr, "the sections 3-5 show evidence of interpolation in an attempt to reconcile the ideas contained in the *Akattiṇai* with the ideas in such works as the *Nāṭyaśāstra* and *Kāmasūtra*". He further wonders saying that it is strange that all these sections should elaborate on the theme of *akam* and that similar elaborations on *puṟam* do not occur in *Tol.* as extent".

The next two sections of TP *bhāva* and *upama* may well be regarded as interpolations. *Meyppāṭu* is said to be equivalent of the Sanskrit *bhāva* or emotion. "From the point of view of

Tamil, it is an accretion and may well have been added later to Tol. Moreover though the *bhāvas* include emotions other than love, this section in Tol. elaborates only that which pertains to love, *uvakai*. In this respect, *Meyppāṭṭiyal* is a future elaboration of love as subject matter of poetry".

The seventh section of TP, *Uvamaiyiyal* like the *Meyppāṭṭiyal* suggest contact with Sanskrit to a considerable degree. It is fairly clearly an attempt to apply one of the aspects of rhetoric in Sanskrit, namely *Upama* to Tamil.

"The influence of Sanskrit is most obvious, then, in the *Meyppāṭṭiyal* and *Uvamaiyiyal* indeed these may be regarded as being wholly dependent on Sanskrit models in the respective fields of dramatic theory and rhetoric. The three sections of *Tolkappiyam, Poruḷatikāram,* that elaborate the subject of love poetics also embody much that is to be found in Sanskrit treatises such as *Kāmasūtra.* Nevertheless, some attempt is made to relate such matters to the *Akattiṇai* set out in the first section, *Akattiṇaiyiyal* standing apart from section 3-7 of *Porulatikāram* are the first two. *Akattiṇaiyiyal* and *Puṟattiṇaiyiyal* making as they do a distinctively Tamil Contribution to the poetic of Indian literature as a whole".

John Marr, sums up his findings as given above. His observation on TP provokes some thoughts. One may raise one or two questions here.

1. *Tolkappiyam* is compiled by more than one hand. The contributers may have lived at the same time or contributions may have been made over a considerable period.

This argument involves chronology. It is very difficult to assign an exact date for any Indian writer of any language. This is an important issue which requires a thorough study. As far as my knowledge goes, the date of *Tolkappiyam* has not been established conclusively. As far *Nāṭyaśāstra* it is more difficult to assign a particular date as it is considered a compilation. *Tolkappiyam* is considered earlier than the *Nāṭyaśāstra.*

2. Interpolations incorporating Sanskrit elements.

The question, one may raise here, is what was the need for introducing Sanskrit elements in *Akattiṇaiyiyal*. The attempt

to incorporate Sanskrit elements such as love-themes, emotions related to only love, and also only one of the figures of speech, viz., *upamā* amongst several such figures of speech, are some of the points to be studied in the light of historical relations between Sanskrit and Tamil.

It is apparent that Sanskrit elements introduced into Tamil poetics, whether poetic theme, *bhāvas* or emotions of figure of speech, are restricted only to the theme related to *akam*, though the concepts in Sanskrit, is much more wider. Literary criticism in Sanskrit comprises of different schools and also covers all the aspects pertaining to poetry. Assuming that the Sanskrit elements mentioned above are the interpolations, the issue at hand is why the interpolator choose only the *akam* theme for this purpose. Is it because the *akam* theme is so special to ancient Tamils. It is believed by some scholars that the ancient Tamil writers are the earliest contributors to the poems concerning *srngara* or *akam* and it has also been suggested that this particular theme has travelled from Tamil country to Sanskrit poets such as Kalidasa through Prakrit poem the *Sattasai* of Hala. This in turn leads to another pertinent question as to what was the probable reason for such borrowal when Tamils themselves were specialists/experts in this theme. Are we to presume that there was some historical reason for such synthesis.

Conclusion

Tolkappiyar's *Porulatikāram* and *Nāṭyaśāstra* are the earliest extent texts available on Indian aesthetics and literary criticism. Some scholars, rightly or wrongly, believe both are derived from the same tradition. (Warder : 1995). As representatives of the most ancient Indian poetic tradition, these two texts have evoked an interest to attempt a comparative study. The views expressed by the earlier scholars on the question of their relationship need not be accepted in toto. Sivathamby (1981) has rightly pointed out that one may have to face certain problems if Bharata's *Nāṭyaśāstra* is taken as a 'model' to study the development of drama in ancient Tamil society.

There is a misconception regarding *Poruḷatikāram* and its clarification is very important. Comparative study of both *Tolkappiyam - Poruḷatikāram* and *Nāṭyaśāstra* and other Sanskrit

alaṁkāra texts is very essential even to disprove the earlier views. Instead of entering into such arguments such as who was the borrower and borrowed, the truth has to be established by adopting a different method.

WORKS CITED

1. Haksar A.N.D. (Ed.), **Indian Horizons: Sanskrit Literature,** Vol. 44. No.4. ICCR. Delhi, 1995.

2. Marr John, **The Eight Antholies,** Institute of Asian Studies, Madras, 1985.

3. Sivathamby, K., **Drama in Ancient Tamil Society,** New Century Book House Ltd., Madras, 1981.

4. Warder A.K., **"The Development of Aesthetics and Literary Criticism in India"** in Haksar, 1995.

5. Winternitzs M., **History of Indian Literature,** Vol. III (Reprint), Translated from German into English by Subhadra Jha. Motilal Banarasidass, Delhi, 1985.

தொடர் நோக்கு

மொழி புணர் இயல்பு

முனைவர் செ.வை. சண்முகம்

1. முன்னுரை

தொல்காப்பியர் **'மொழி புணர் இயல்பு'** என்ற தொடரை எழுத்ததிகாரப் புணரியலிலும் (6.10), சொல்லதிகார எச்சவியலிலும் (8.2) கையாண்டுள்ளார். பின்னதைப் பிற்கால ஆசிரியர் பலரும், தற்கால அறிஞர்களும் பொருள்கோள் என்றே அழைக்கிறார்கள். தொல்காப்பியர் பொருள்கோளின் (பிற்காலத்தார் வழங்கும் பொருளில், எளிமையாக இருப்பதால் அதுவே கையாளப்படுகிறது) வகைகளை எச்சவியலிலும் (8-13), நிரனிறை என்ற ஒரு பொருள்கோள் உவமையாக அமையும் முறையை உவமையியலிலும் (38), தொடையாக அமையும் முறையைச் செய்யுளியலிலும்(87) விளக்கியுள்ளார். தொல்காப்பியரும் **'பொருள்கோள்'** என்ற தொடரைப் பொருளதிகார மெய்ப்பாட்டியலில் (27.3) பயன்படுத்தியுள்ளார். பொருள்கோளோடு தொடர்புடைய இன்னொரு கருத்து **மாட்டு** (செய்யுள்.202) என்பது. எனவே தொல்காப்பியரின் பொருள்கோள் கோட்பாட்டை அறிந்துகொள்ள **மொழி புணர் இயல்பு** என்பதன் சரியான பொருளையும், **பொருள் கோள், மாட்டு** ஆகியவைகளின் பொருளையும், அவைகளுக்கிடையே உள்ள வேறுபாட்டையும் தெரிந்துகொண்டு பொருள்கோள் பற்றிய சூத்திரங்களையும் ஆராயவேண்டும்.

2. ஆய்வு வரலாறு

பிற்காலத் தமிழ் இலக்கணங்கள் பொருள்கோளைச் சொல்லிலக் கணம் (நேமிநாதம், நன்னூல் முதலானவை), யாப்பிலக்கணம் (யாப்பருங் கலக்காரிகை, யாப்பருங்கலவிருத்தி), அணிஇலக்கணம் (தொன்னூல் விளக்கம், முத்துவீரியம் முதலியன) ஆகியவைகளின் கீழ் விவரித் துள்ளன. 1975 வரை சில ஆய்வுக் கட்டுரைகளே வந்துள்ளன. அந்த நிலையில் 1975இல், அரங்கராசன் (1977) தனது எம்.பில். பட்டத்துக்காகப் பொருள்கோள் என்ற தலைப்பில் மேற்கொண்ட ஆய்வு, பொருள் கோளை வருணனை நோக்கிலும் (உரையாசிரியரும் பிறரும் தந்த விளக்கங்கள், அதன் பயன்கள்) வரலாற்று நோக்கிலும் (இலக்கண ஆசிரியர்கள், உரையாசிரியர்கள், தற்கால அறிஞர்கள் ஆகியவர்களின் கருத்துகள்) விளக்குகிறது. இதுவே பொருள்கோள் பற்றி வந்த தனி ஆய்வு நூல். 1981இல், கிருட்டிணமூர்த்தி (1990) தனது முனைவர் பட்டத்துக்காக மேற்கொண்ட தொல்காப்பிய ஆய்வு வரலாற்றில் பொருள்கோள் பற்றி ஒரு சிறு குறிப்பு (ப.262) மட்டுமே உள்ளது. 1985 வரை வெளிவந்த எழுத்ததிகார, சொல்லதிகார ஆய்வடங்கலில் (பட்டாபிராமன், 1992) பொருள்கோள் பற்றி ஒரு கட்டுரையும் காணப்படவில்லை. காளிமுத்துவின் (1979) 'குறுந்தொகையில் முரண்

தொடை' என்ற கட்டுரையும், காளிதாஸின் (1989) 'நிரனிறையணி' என்ற கட்டுரையும் பொருள்கோளோடு ஓரளவு தொடர்பு உடையவை.

இங்கு முதலில் எழுத்திகாரத்திலும், சொல்லதிகாரத்திலும் மொழி புணர் இயல்பு என்று கூறியதன் விளக்கமும், அதற்கும் தொல்காப்பியர் கையாண்ட பொருள்கோள், மாட்டு ஆகிய இரண்டுக்கும் உள்ள வித்தியாசமும், பொருள்கோள் பற்றிய சூத்திரங்கள் புலப்படுத்தும் சில பொது உண்மைகளும், அடுத்து, பொருள்கோள் வகைகளும், அவைகளின் பயன்பாடும் விளக்கப்படும். இங்குப் பெரும்பான்மையும், சங்க இலக்கிய உதாரணங்களைப் பயன்படுத்தியே, தொல்காப்பியரின் பொருள்கோள் கோட்பாடு அறிந்துகொள்ள முயற்சிக்கப்பட்டுள்ளது.

3. மொழி புணர் இயல்பு

மேலே குறிப்பிட்டபடி, தொல்காப்பியர் எழுத்ததிகாரத்திலும், சொல்லதிகாரத்திலும் ஒரே தொடரைக் கையாண்டதன் சிறப்பை அறிந்துகொள்ள அங்கு விவரிக்கப்பட்ட செய்திகளைப் பார்ப்போம்.

3.1. எழுத்ததிகாரம்

புணரியலில் இரண்டு சொற்கள் அதுவும் பெயரும், வினையும் தொடரியல் உறவோடு (வேற்றுமை, அல்வழி) சேரும்போது ஏற்படும் மாற்றத்தைத் தொல்காப்பியம் இயல்பு, விகாரம் (மெய்பிறிதாதல், மிகுதல், குன்றல்) (6,10) என்று விளக்குகிறது. தொடரியல் உறவு இல்லாமல் வருவதை **மருவின் பாத்திய மயங்கியன்மொழி** (9) என்று குறிப்பிடுகிறது. இங்குச் செய்யுளில் சொற்கள் தொடரியல் உறவு இல்லாமல் வருவதைப் பற்றிப் பேசுவதாகவே நச்சினார்க்கினியர் கருதுகிறார். அதனாலேயே இங்குக் காட்டிய இரண்டு உதாரணங்களை (அகம்.4, புறம்.6) மொழிமாற்று பற்றிய சூத்திர உரையிலும் (எச்சம்.13) நச்சினார்க்கினியர் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார். இங்கு, பொதுவாகச் சொற்கள் எவையெவை (பெயர், வினை), எப்படியெப்படி (வேற்றுமை, அல்வழி உறவு) புணருகின்றன; அப்படிச் சேரும்போது ஏற்படும் எழுத்து மாற்றங்கள் என்னென்ன என்று விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளன.

3.2. சொல்லதிகாரம்

மொழி புணர் இயல்பு என்பது தொடரியலைக் குறிக்கிறது என்பது தெளிவு, தொல்காப்பியர் எச்சவியலில் அதன் வகைகளை விளக்கும்போது சீர், அடி என்ற சொற்களைக் கையாளுவதால் (எச்சம், 10, 11, 12) அது செய்யுளைப் பற்றியது என்பதும் விளங்குகிறது. மேலும், இதற்கு முன்னுள்ள ஏழு சூத்திரங்களில் முதல் ஆறு சூத்திரங்கள் செய்யுள் ஈட்டச் சொல்லையும் அதன் வகைகளையும், ஏழாவது சூத்திரம் 'செய்யுள் விகாரத்'தையும் பேசுவதாலும் இது செய்யுளாக்கத்தைச் - செய்யுளாக்கத்தில் தொடரியல் அமைப்பை விளக்குவது என்பது

உறுதியாகிறது. எனவே எச்சவியலில் விளக்கும் **மொழி புணர் இயல்பு,** செய்யுளின் தொடரியலில் ஏற்படும் சொற்களின் இடமாற்றங்களை வருணிப்பதுதான். ஆனாலும், தொல்காப்பியர் இங்குச் சொற்களோ அல்லது வாக்கியங்களோ புணரும் முறை பற்றிப் பொதுமைப் படுத்தாமல், அவைகளின் வகைகளை மட்டும் குறிப்பிட்டு விட்டுப் போய்விட்டார். அதாவது எழுத்ததிகார மொழிபுணர் இயல்பில் சொற்கள் புணரும்போது ஏற்படும் மாற்றங்களை இயல்பு, விகாரம் என்று கூறி விகாரவகைகளை விளக்கியவர், எச்சவியலில் இயல்பு, விகாரம் என்று பாகுபடுத்தாமல், வகைகளை மட்டும் விளக்கிச் சென்றுவிட்டார். உண்மையில் இங்கு ஒரு செய்யுளில் வரும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட வாக்கியங்களும் அடங்குவதால் தொடரியலுக்கு மேலான பாட ஆய்வோடும் (இது Text analysis என்பதற்கு இணையானது) கருத்தாடல் (Discourse) ஆய்வோடும் தொடர்பு உடையது.

எச்சவியலில் மாற்றிலக்கண மொழியியலார் இடமாற்றம் அல்லது முன்பின் மாற்றம் (Permutation), கெடுதல் (Deletion), தோன்றுதல் (Insertion), பதிலிடுதல் (Substitution) ஆகிய இடமாற்றங்கள் (Transformations) நடைபெறும் என்று பொதுவாக விளக்குவார்கள். இந்த முறையில் தொல்காப்பியர் பொருள்கோளில் 'இடமாற்றம்' பற்றி மட்டுமே விளக்கியுள்ளார் என்று நாம் பொதுமைப்படுத்தலாம். அதாவது இயல்பு, விகாரம் ஆகிய இரண்டில் விகாரத்தின் ஒரு வகையான இட மாற்றத்தை மட்டும் விவரித்துள்ளார். ஆனால், பிற்கால இலக்கண ஆசிரியர்கள் அளைமறி பாப்பு, தாப்பிசை ஆகியவைகளை விவரித்ததன் மூலம் 'கெடுதல்' என்ற இன்னொரு விகாரத்தையும் 'யாற்றொழுக்கு' அல்லது 'யாற்றுநீர்' என்பதன் மூலம் இயல்பையும் விளக்கியுள்ளார்கள்.

இலக்கண ஆசிரியர்கள் கூறும் பொருள்கோளுக்கும் மாற்றிலக்கண மொழியியல் விளக்கும் இடமாற்றத்துக்கும் (Transformation) வித்தியாசம் உண்டு. பொருள்கோள் பாட்டின் புறநிலை வடிவத்தைப் பாட்டின் திரள்பொருளைப் புரிந்துகொள்ள சொற்களை அன்வயப்படுத்துவது; அதாவது இடம் மாற்றுவது. மாற்றிலக்கண மொழியியல் பாட்டின் புறநிலை வடிவத்தைப் புதை நிலை வடிவமாக மாற்றிப் பின்னர் அந்தப் புதைநிலை வடிவம் என்னென்ன இட மாற்றங்கள் பெற்றிருக்கின்றன என்று விளக்குவது. இது இலக்கிய நோக்கில் நடை மாறுபாடாகக் கொண்டு அந்த இட மாற்றங்கள் மூலம் புலவன் உணர்த்த விரும்பும் குறிப்புப் பொருளை அறிந்துகொள்ள வழி கோலுவது. **'கண்டனென் கற்பினுக் கணியைக் கண்களால்'** என்ற கம்பராமாயண அடியைப் பொருள்கோள், கற்பினுக் கணியைக் கண்களால் கண்டனன் என்று அன்வயப்படுத்தி - இடமாற்றம் செய்து பொருளை விளக்கும். மாற்றிலக்கண மொழியியல், கற்பினுக் கணியைக் கண்களால் கண்டனன் என்பதைப் புதைநிலை வடிவமாகக் கொண்டு பயனிலை முன்னிறுத்தம் என்ற இடமாற்றம் செய்யப்பட்டிருப் பதாக மட்டும் விளக்கும். இலக்கிய ஆய்வே (நடையியல் அல்லது மொழியியல் விமர்சனம்) இது ஒரு கதாபாத்திரத்தின் (அனுமன்)

கூற்று என்பதால் இந்த இடமாற்று அந்தப் பாத்திரம் கேட்பவனின் மனநிலையை உணர்ந்து அவனுக்கு முதலில் தெரிவிக்கவேண்டிய செய்தியை உணர்த்திய பாங்கை - பாத்திரத்தின் பண்பு நலனைப் புலப்படுத்தும். அதே சமயத்தில் அதை இயற்றிய புலவன் மக்களின் மனநிலையை அறிந்திருந்த சிறப்பையும் வெளிப்படுத்தும்.

வழக்கம்போலஉரையாசிரியர்கள், யாற்றுநீர், தாப்பிசை, அளைமறி போன்றவைகளைத் தொல்காப்பியர் சொல்லவில்லை என்ற கேள்வியை எழுப்பித் தெய்வச்சிலையாரும், நச்சினார்க்கினியரும் சொல்லதிகாரத்தில் ஒவ்வொரு விதமாகப் பதில் சொல்லியுள்ளார்கள் (எச்சம்.13). தெய்வச் சிலையார் கருத்துப்படி, யாற்றொழுக்கு, அளைமறிபாப்பு ஆகிய இரண்டும் திரிபின்றிப் பொருள்படும் இயல்பு; கொண்டுகூட்டு, பூட்டுவில் ஆகிய இரண்டும் மொழிமாற்றுள் அடங்கும்; தாப்பிசை **பிரிநிலைவினையில்** (எச்சம்.34) அடங்கும். நச்சினார்க்கினியர் கருத்துப்படி, பூட்டுவில், அளைமறி, தாப்பிசை, கொண்டுகூட்டு ஆகியவை 'மாட்டு' என்ற உறுப்பிலும், யாற்றொழுக்கு 'யாப்பு' என்ற உறுப்பிலும் (செய்யுள்.1) அடங்கும். பேராசிரியர்,

மாட்டும் எச்சமும் நாட்ட லின்றி
உடனிலை மொழியினும் தொடைநிலை பெறுமே

என்ற செய்யுளியல் சூத்திர உரையில் (203) மாட்டு இல்லாதது யாற்றொழுக்கு என்று குறிப்பிட்டு **யானே ஈண்டையேனே** என்ற குறுந்தொகைப் பாடலை (54) எடுத்துக்காட்டி 'இது மாட்டின்றி வந்தது' என்று கூறியுள்ளார். இது யாற்றொழுக்குப் பாடல் என்பதில் சந்தேகமே இல்லை.

3.2.1. உரையாசிரியர்களின் விளக்கம்

மொழி புணர் இயல்பு என்ற சொல்லதிகாரத் தொடருக்கான உரையாசிரியர்கள் விளக்கத்தில் நான்கு வகையான கருத்துகள் காணப்படுகின்றன. 1. இளம்பூரணர் 'இயல்பு' என்றும் 2. சேனாவரையர் 'விகாரம்' என்றும் 3. நச்சினார்க்கினியர் 'இயல்பும், விகாரமும்' என்றும் 4. தெய்வச்சிலையார் 'பொருளை உணர்த்தும் முறை' என்றும் கொள்வதாகப் பொதுமைப்படுத்தலாம்.

3.2.1.1. இயல்பு

மொழி புணர் இயல்பு என்பதற்கு இளம்பூரணர் 'நிரனிறை, சுண்ணம், அடிமறி, மொழிமாற்று என நான்கு வகையான மொழிகள் தம்முள் புணரும் செய்யுளகத்து' என்று பொழிப்புரை எழுதியுள்ளதால் அது பற்றி ஒன்றும் மதிப்பீடு செய்யவில்லை என்பது புலனாகிறது. பிற உரையாசிரியர் கருத்துகளைப் பார்க்கும்போது நாம் இளம்பூரணர் கருத்தை 'இயல்பு' என்று பொதுமைப்படுத்தலாம்போலத் தோன்றுகிறது.

3.2.1.2. விகாரம்

சேனாவரையர் சூத்திர உரை முன்னுரையில் 'செய்யுளிடத்து விகார வகையான் மொழிகள் தம்முள் புணருமாறு கூறுகின்றார்' என்று எழுதி, 'நான்கு சொல்லும் செய்யுளிடத்து தம்முள் புணருமுறைமை' என்று பொழிப்புரை எழுதியுள்ளார். அதாவது விகாரம் செய்யுளுக்கு முறைமை என்பது அவருடைய கருத்து. செய்யுளில் நிரனிறை, சுண்ணம் போன்றவை அமைப்பது விகாரம். விகாரம் என்பது ஒரு லட்சிய நிலையிலிருந்து மாறுபட்டது என்று பொருள். அதாவது எழுவாய் + செயப்படுபொருள் + பயனிலை என்று அமைய வேண்டிய வாக்கியம், செய்யுளில் செயப்படுபொருள் + பயனிலை + எழுவாய் என்றோ, அல்லது வேறு விதமாகவோ வருவது விகாரம். காரண வாக்கியம் + காரிய வாக்கியம் என்று அமையவேண்டியது முறைமாறிக் காணப்படுவதும் விகாரமே. அதே சமயத்தில் அது செய்யுளுக்கு - படைப்புக்கு முறைமை. இங்கு, சேனாவரையர் இந்த விகாரத்தின் சிறப்பு என்ன என்று விளக்காதது அல்லது ஆராயாதது ஒரு பெரிய குறை. இன்றைய அறிஞர்கள் அதன் மூலம் புலவன் பல கூடுதல் கருத்துகளை உணர்த்துகிறான் என்ற கருத்து உடையவர்கள். **கண்டனென் கற்பினுக் கணியை** என்ற கம்பராமாயண அடி இதற்கு ஒரு சான்று. கற்பினுக் கணியைக் கண்டனென் என்பது இயல்பு. மொழிமாற்று மூலம் விகாரமாக்கியது கேட்பவனின் மனநிலையை உணர்ந்து அவனுக்கு முக்கியமாகத் தெரிய வேண்டிய செய்தியைப் பேசுபவன் முதலில் உணர்த்திய தன்மையைப் புலப்படுத்துகிறது. இங்கு இலக்கிய ஆய்வுக்கான ஒரு வழிகாட்டுதல் இருப்பது கவனிக்கத்தகுந்தது.

3.2.1.3. இயல்பும் விகாரமும்

'செய்யுள் செய்வழி அதன் பொருட்கிடை கூறுகின்றது' என்பது நச்சினார்க்கினியரின் உரை முன்னுரை. அவர் மொழி புணர் இயல்பு என்பதை 'இயல்பு புணர்மொழி' என்று எடுத்துக்கொண்டே 'இயற்கை யாகவே தம்முள் கூடிப் பொருள் உணர்த்தும் சொற்கள் அங்ஙனம் இயற்கையாகக் கூடி பொருள் உணர்த்தாது விகாரப்பட்டுப் பொருள் உணர்த்துங்கால் அவ் விகார வகை----நான்கு' என்று பொழிப்புரை எழுதியுள்ளார். இங்கு மூன்று கருத்துகள் புதைந்துள்ளன: 1. இயற்கையாய்க் கூடிப் பொருள் உணர்த்துதல், விகாரப்பட்டுப் பொருள் உணர்த்துதல் என்று பொருள் உணர்த்துவதை இரண்டு வகைப் படுத்துவது. 2. செய்யுளில் பின்னதே காணப்படுவது என்று குறிப்பிட்டு விட்டு அது பற்றி விமர்சனம் செய்யாததால் செய்யுள் மொழி கொஞ்சம் மாறிவருகிறது என்று ஆகிவிடுகிறது. 3. இரண்டுக்கும் உள்ள பொருள் வேறுபாடு பற்றி ஒன்றும் சொல்லாததால் செய்யுள் மொழிக்குச் சிறப்பு இல்லாமல் போய்விடுகிறது. இங்கு நச்சினார்க்கினியர் செய்யுள் மொழியை இலக்கியச் சுவைக்காக ஆராயும் திறனாய்வாளராக இல்லாமல், பல வித பொருள்கோள் அடிப்படையில் கொண்டுகூட்டி விளக்கும் உரையாசிரியராகவே காணப்படுகிறார்.

3.2.1.4. பொருள் உணரச் சொல் தொடுத்தல்

'செய்யுளகத்துப் பொருள் உணரச் சொல் தொடுக்குமாறு உணர்த்துதல்' என்று தெய்வச்சிலையார், உரை முன்னுரையில் குறிப்பிட்டு, 'பொருள் மேல் மொழி புணர்க்கும் இயல்பு' என்று பொழிப்புரையில் பொருள் எழுதியுள்ளார். மேலும், அவர் 1. 'செய்யு ளகத்துத் திரிந்து பொருள்படுஞ் சொல் எடுத்தோதினார், 2. வழக்கின் கண் இயல்பாகிச் செய்யுட்கண்ணும் இயல்பாகி நடக்கும் பொருள்கள் ஓத வேண்டாமையின்' என்று விளக்கியுள்ளார். (இங்கு விவாதத்தில் குறிப்பிடுவதற்காக எண் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது). இரண்டாவது கருத்து யாற்றொழுக்குப் பொருள்கோளைத் தொல்காப்பியர் கூறாததற்குச் சமாதானம் கூறுவது. 'பொருள் உணரச் சொல் தொடுத்தல்', 'பொருள் மேல் மொழி புணர்க்கும் இயல்பு', ஆகிய இரண்டும் பொருளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்துச் சொல்லையும், தொடரையும் அதன்வழிப் படுத்துவதாகக் கருதுவது. அப்படியானால், அது உற்பத்திப் பொருண்மையியலின் (Generative Semantics) ஆரம்ப கால குரல் போல உள்ளது. பொருள்கோள் என்ற கருத்துநிலையை இதன் வளர்ச்சியாகக் கருதலாம். இது பற்றிப் பின்னால் விளக்கப்படும். இந்த நோக்கில் பிற உரையாசிரியர் கருத்துகளைச் 'சொல் தொடுத்துப் பொருள் உணர்த்துதல்' என்று கொள்ளலாம். அப்படியானால் அதை 'விளக்க முறை பொருண்மையியல்' (Interpretative Semantics) என்று விளக்கலாம். **மொழி புணர் இயல்பு** என்ற தொடரும் விளக்கமுறை பொருண்மையியலை உணர்த்துவதாகவே தோன்றுகிறது.

4. சில பொது உண்மைகள்

இங்குப் பொருள்கோள் சூத்திரங்களில் புதைந்துள்ள மூன்று பொது உண்மைகள் சுட்டிக்காட்டத்தகுந்தவை. அவையாவன: 1. சீரின் குறைந்த பகுதியான அசையையும் பிரித்துப் பொருள் கொள்ள வேண்டும். 2. **மொழி புணர் இயல்பு** என்ற தொடர் படைப்பாளி நோக்கையும், சில சூத்திரத்திலுள்ள வாசகங்கள் வாசகர் நோக்கையும் புலப்படுத்தும். 3. பொருள்கோள் திரள்பொருளை (Prepositional meaning) அறிந்துகொள்ளப் பயன்படுவதோடு குறிப்புப் பொருளை (Implied meaning) உணர்ந்துகொள்ளவும் உதவும். உண்மையில் பொருள்கோள் ஒரு மொழியியல் இலக்கிய உத்தி என்று கூடக் கொள்ளலாம்.

4.1. சீரைப் பிரிப்பது

பொருள்கோள் பற்றிய சூத்திரங்களில் தொல்காப்பியர் சீரும் அடியும் மட்டும் மாற்றுவது பற்றியே குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆனால் செய்யுளில், சீரில் குறைந்த அசையும் மொழிமாற்றில் இடம் பெற்றுள்ளது சுட்டிக்காட்டத்தகுந்தது. **யாதானும் நாடாமால் ஊராமால்**

என்னொருவன், சாந்துணையும் கல்லாத வாறு என்ற குறளில் (397) **என்** என்ற நான்காம் சீரின் முதலசை இரண்டாம் அடியின் கடைசிச் சொல்லாகப் பரிமேலழகரால் கொண்டுபோகப்பட்டுள்ளது. **எழுவினி வாழியென் னெஞ்சே** என்ற குறுந்தொகை அடி (11.3) சாமிநாதையரால் 'என் நெஞ்சே வாழி, இனி எழு' என்றும், சோமசுந்தரனாரால் 'என் நெஞ்சே இனி எழு வாழி' என்றும் கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது. பொதுவாக, சொல் பற்றிய அறிவே ஒரு சீரை அதன் சொல்லமைப்புக்கு ஏற்ப, ஒருசொல்லின் பகுதியாகவோ (**வேண்டுதல்வேண் டாமை இலானடி சேர்ந்தார்க்கு** என்ற குறளில் (4) இரண்டாவது சீரே ஒரு சொல்லின் பகுதி), ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட சொல்லாகவோ (அதே பாட்டின் முதல் சீர் ஒரு சொல்லும், இன்னொரு சொல்லின் பகுதியும் சேர்ந்தது), இரண்டு சொல்லாகவோ (அதே குறளில் மூன்றாவது சீர் இரண்டு சொல் சேர்ந்தது; **பொறிவாயில் ஐந்தவித்தான்** என்ற குறளில் (6), முதல் இரண்டு சீரும் இரண்டிரண்டு சொற்கள்) அமையலாம். எனவே பொருள்கோளில் சீரை மாற்றும்போது அதன் சொல்லமைப் பைப் பொறுத்தே மாற்றவேண்டும்; அப்படியே அடியை மாற்றுவது என்பதும் தொடராகவோ அல்லது அதன் உறுப்பாகவோ இருப்பதையே மாற்றலாம். இங்கு நாம் முக்கியமாகக் கவனிக்கவேண்டியது சீரின் குறைந்த பகுதியும் - அசையும் மொழிமாற்றில் பங்கு கொள்கிறது என்பதும், சொல் பற்றிய அறிவாலேயே - மொழி அறிவாலேயே மாற்றப் படுகிறது என்பதும்தான். தொல்காப்பியரே **'அசையும் சீரும் இசையோடு சேர்த்தி'** என்ற சூத்திரத்தில் (செய்.9) ஒரு சொல்லின் பகுதியும் தனிச் சீராக வருவதைப் பாட்டின் இசைநிலை நோக்கில் அனுமதித்துள்ளார். இருந்தாலும், பொருள்கோளில் சொல்லின் அமைப்பை ஒட்டியே சீரை மொழிமாற்று செய்யவேண்டும். அதாவது ஒரு சீர் ஒரு சொல்லின் பகுதியாக இருந்தால் (குறள் 26-இல் **தார்** என்பது கடைசிச் சீர்) இட மாற்று செய்யும்போது அதன் முன் சீரிலுள்ள அந்தச் சொல்லின் பகுதியையும் சேர்த்து (அந்தக் குறளில் **செய்கலா-** என்பது முன் சீர்) முழுச் சொல்லாகவே (செய்கலாதார்) இட மாற்று செய்யவேண்டும்.

4.2. படைப்பாளி நோக்கும் வாசகர் நோக்கும்

மொழி புணர் இயல்பு என்பது படைப்பாளி நோக்கு. ஏனென்றால், மொழியைப் புணர்ப்பவன் புலவன். **கண்டனென் கற்பினுக் கணியைக் கண்களால்** என்று புணர்த்ததன்மூலம் கம்பர் அனுமன் திறமையை மட்டும் வெளிப்படுத்தவில்லை; மொழி மாற்று மூலம் வாசகர்களைச் சிந்திக்கவைத்துப் படைப்பாளியின் உள்ளக் கிடையைப் புரிந்துகொள்ளவும் வழிகாட்டியுள்ளார். வாசகர்களுக்குத் தன் அறிவுத் திறமையையும் - உளநூல் உணர்வையும் (ஒருவன் தவித்துக் கொண்டிருக்கும்போது எப்படிப் பேசவேண்டும் என்பது) புலப்படுத்தி யுள்ளார்.

நிரனிறை பற்றிய சூத்திரத்தில் **சொல் வேறு நிலைஇப் பொருள் வேறு நிலையல்** என்ற கடைசி அடியில் (எச்சம். 9.4) உள்ள 'நிலையல்' என்பது படைப்பு நோக்குப் போல உள்ளது. இளம்பூரணர் 'நின்று உணரப்படும்' என்று கொண்டாலும், சேனாவரையரும் நச்சினார்க்கினியரும் 'நிற்றலாம்' என்றும், தெய்வச்சிலையார் '(சேர)நிறுத்துதல்' என்றும் விளக்குவது படைப்பாளி நோக்கு என்பதை உறுதிப்படுத்துகிறது.

பொருள்கோளை விளக்கும் சில சூத்திரங்கள் வாசகர் நோக்கில் வருணிக்கப்பட்டுள்ளன. **பட்டாங்கு அமைந்த ஈரடி எண் சீர் ஒட்டு வழி அறிந்து துணிந்தனர் இயற்றல்** (எச்சம்.10) என்ற சுண்ணம் பற்றிய அடியில், 'பட்டாங்கு அமைந்த ஈரடி எண்சீர்' என்பது செய்யுளை-படைப்பைக் குறிக்கிறது. இங்குக் கடைசிச் சொல் 'இயற்றல்' என்று இருப்பது படைப்பாளி நோக்கோ என்று சந்தேகத்தை எழுப்புகிறது. சேனாவரையரும் அவரை ஒட்டி நச்சினார்க்கினியரும் 'இயற்றப்படு வதாம்' என்று எழுதினாலும், தெய்வச்சிலையார் 'பொருள் உரைக்க' என்று எழுதியதன்மூலம் உரை நோக்கு - வாசகர் நோக்கு என்பதைத் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார். **பொருடெரி மருங்கின்** என்ற அடிமறி சூத்திரம் பற்றிய அடியும் (எச்சம்.12.1) **சொல்நிலை மாற்றிப் பொருள் எதிர் இயைய முன்னும் பின்னும் கொள்வழி கொளாஅல்** (எச்சம். 13) என்று மொழிமாற்றை விளக்கும் அடிகளும் வாசகர் நோக்கே ஆகும்.

இங்கு, தற்கால இலக்கிய ஆய்வில் வாசிப்பு முறையும்-குறிப்பாக ஆழ்ந்து வாசிக்கும் முறையும், லட்சிய வாசகன் / வாசகி (Ideal Reader), அல்லது படிப்பாளி என்ற கருத்துநிலையும், மொழியியல் விமர்சனமும் உள்ளடங்கியிருக்கின்றன என்பது சுட்டிக்காட்டத்தகுந்தது. உண்மையில் வள்ளுவர் குறிப்பிட்ட 'நவில்தொறும் நூல்நயம்' (783) என்ற கருத்தை நாம் நூல் நயம் காண நவிலுதல் அல்லது பயிலுதல் என்றும், நூல்நயம் என்பதைப் பாரதியார் குறிப்பிட்ட 'ஆழ்ந்திருக்கும் கவி உளம் காணுதல்' என்றும் கொள்ளலாம். அந்த முறை இங்கு எப்படி விளக்கப்பட்டிருக் கிறது என்று பார்ப்போம். ஒரு செய்யுளை முதலில் வாசிக்கும்போது அதன் திரண்ட கருத்தையும், குறிப்புப்பொருளையும் ஓரளவு யாரும் புரிந்துகொள்ளலாம். அடுத்த நிலையிலேயே அதில் மொழி மாற்று (அதாவது பொதுப் பொருளில்) இருப்பதைக் கவனிக்கத் தோன்றும். தமிழ் இலக்கண மரபுப்படி, செய்யுளை அணுகினால் இங்கு என்ன பொருள்கோள் அமைந்துள்ளது என்ற ஆராய்ச்சி எழும்பும். அப்போது கொண்டுகூட்டிச் செய்யுளின் முழுக் கருத்தையும் உணர்ந்து கொள்ளலாம். செய்யுளில் இருக்கும் முறையை வெறும் பொருள்கோளோடு அடையாளம் காணுவதோடு நிற்காமல், மொழியியல் அறிவை-மொழி இலக்கண அறிவைப் பயன்படுத்தி எந்த இலக்கணக் கூறு எப்படி மாற்றப்பட்டிருக்கிறது; அதன் காரணம் அல்லது பொருள் சிறப்பு என்ன? என்று வாசகன் ஆராயவேண்டும். அதற்கு மொழி அமைப்பு அறிவும், மாற்றிலக்கண அறிவும் பெரிதும்

உதவும். **கண்டனென் கற்பினுக் கணியைக் கண்களால்** என்ற அடியைக் கேட்டதும் சாதாரண வாசகனுக்கு அதன் திரண்ட பொருளும் பேசுவோன் கூறிய கருத்தின் அழுத்தமும் புரியும். இந்தப் புரிதல் மனிதனுக்கு இயல்பாய் அமைந்திருப்பதாகச் சாம்ஸ்கி போன்ற மொழியியலாளராலும், உளவியலாளராலும் கருதப்படுகிறது. ஆனாலும், இலக்கிய ஆய்வாளனே இங்கு மொழிமாற்று அமைந்திருக்கிறது என்பதை உணர்ந்து, என்னென்ன மொழிமாற்று நடைபெற்றிருக்கின்றன; அவைமூலம் புலவன் என்ன குறிப்புப் பொருள் உணர்த்த விழைகிறான் என்று ஆராய முற்படுவான். உதாரணமாக, மேலே காட்டிய கம்பராமாயணத் தொடரின் வாக்கிய அமைப்பு, பயனிலை + செயப்படுபொருள் + கருவி வேற்றுமை அல்லது மூன்றாம் வேற்றுமை என்று தெரிந்துகொண்டு, இது (எழுவாய்) + செயப்படுபொருள் + கருவி வேற்றுமை + பயனிலை என்ற நிலையிலிருந்து மாறுபட்டுள்ளது - விகாரப்பட்டுள்ளது என்பதை உணருவான். மொழியியல் நோக்கில், மாற்றிலக்கணமுறை (Transformation), குறிப்பாகப் பயனிலை முன்னிறுத்த (Fronting) மாற்றம் நடந்துள்ளதாக விளங்கிக் கொண்டு அதற்கான காரணத்தை ஆராய்வான். அந்த நிலையில், இலக்கிய ஆய்வு நோக்கில், வடிவநிலையில், அமைப்பழகு அல்லது அமைப்புச் சீர்மை, ஓசை இன்பம் முதலியவை பெருகுவதோடு கூடுதல் பொருளும் குறிப்பால் புலப்படுத்தப்படுவதை உணரலாம்.

4.3. குறிப்புப் பொருள்

மாற்றிலக்கண மொழியியலார் சமீப காலமாக இன்னொரு உண்மையையும் கண்டுபிடித்துள்ளார்கள். இரண்டு அல்லது மூன்று வாக்கியங்கள் ஒரே புதைநிலை அமைப்பை (Deep Structure) கொண்டிருந்தாலும் அவை வெவ்வேறு பொருள்படும். அதாவது அந்த வாக்கியங்களின் திரள் பொருள்தான் (Prepostition or prepositional meaning) அல்லது பாடப்பொருள் (Textual meaning) ஒன்றே தவிர, குறிப்புப் பொருள் (Implied meaning) / சூழல் பொருள் (Contextual meaning) மாறுபடும் என்று கூறுகிறார்கள் (Ching et al. 1980:32, 35). இதன்படி ஒரே புதைநிலை அமைப்பை உடைய இரண்டு அல்லது மூன்று வாக்கியங்களுக்குள்ளும் பொருள் உணர்த்துவதில் சிறிது வேறுபாடு உண்டு. இந்த அடிப்படையில் மேலே காட்டிய கம்பராமாயண அடியில் பயனிலை முன்னிறுத்தப்பட்டிருப்பதன் மூலம் பேசுபவன் பயனிலைக்குக் கொடுத்த முக்கியத்துவத்தைக் கேட்பவனும் உணர்ந்துகொள்கிறான். எனவே பொருள்கோள் அறிவோடு மொழி அமைப்பு அறிவையும் - மாற்றிலக்கண முறையையும் பொருத்திப் பார்க்கும்போதுதான் பயனிலை முன்னிறுத்தப்பட்டிருக்கிறது என்பது புலனாகி அதன் சிறப்பு எளிதாகப் புலப்படும். **நிலத்தினும் பெரிதே வானினும் உயர்ந்தன்று** என்ற குறுந்தொகைப் பாடலில் (3) கடைசி அடியான **பெருந்தேன் இழைக்கும் நாடனொடு நட்பே** என்பதே எழுவாய். இங்கு முதலடியில் ஐந்தாம் வேற்றுமை முன்னிறுத்தப்

பட்டுள்ளது. இது தலைவியின் காதலின் ஆழத்தைப் புலப்படுத்தும்படி அமைக்கப்பட்டுள்ளது(இந்தப் பாடலின் முழு மொழியியல் விளக்கத்துக்குப் பார்க்க, அகத்தியலிங்கம், 1996).

5. தொல்காப்பியரின் 'பொருள்கோள்'

தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியல் சூத்திரத்திலேயே (27) **பொருள் கோள்** என்ற தொடரைக் கையாண்டுள்ளார்.

கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்
உணர்வுடை மாந்தர்க் கல்லது தெரியின்
நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங் குரைத்தே

என்பதே அந்தச் சூத்திரம். இங்கு **நன்னயப் பொருள்கோள்** என்று குறிப்பிட்டிருப்பதும் கவனிக்கத்தகுந்தது. இளம்பூரணர் 'நல்ல நயத்தினையுடைய மெய்ப்பாடு' என்று பொருள் எழுதியுள்ளார். பேராசிரியர் 'மெய்ப்பாட்டுப் பொருள்கோடல்' என்று பொழிப்புரை எழுதி உரை விளக்கத்தில் 'உணர்தலும் உணர்வுடையார்க் கன்றி...அரிது' என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். எனவே இங்கு, பொருள்கோள் பொதுப் பொருளில் கையாளப்பட்டதாகக் கருதலாம். ஆனால் யாப்பருங்கலம் முதலிய பிற்கால நூல்கள் 'பொருள்கோள்' என்பதைக் கலைச் சொல்லாக 'மொழிபுணர் இயல்பு'க்கு மாற்றாகப் பயன்படுத்தியுள்ளன. இது பொருள் உணர்ந்துகொள்ளும் முறையைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளலாம். செய்யுளின் பொருள் உணர்ந்துகொள்ளும் முறையை விளக்குவதைப் பொருள்கோள் என்று கூறும்போது பொருண்மை முதன்மைபடுத்தப்பட்டுத் தொடரியல் அதற்கு உதவும் கருவியாகக் கருதும் மனப்பாங்கு புலப்படுகிறது. எனவே மாற்றிலக்கண மொழியியல் நோக்கில் இதை உற்பத்திப் பொருண்மையியலோடு (Generative Semantics) தொடர்புபடுத்தலாம். ஆனால் பிற்காலத்தில் இது இலக்கிய ஆய்வு முறையில் உரை எழுதுகிற முறை என்று சுருங்கிப்போய்விட்டது. அதே சமயத்தில் மேலே காட்டிய கம்பராமாயண அடியில் மொழிமாற்று, கூடுதல் பொருள் உடையதாகப் பரவலாகக் கருதப்படுகிறது என்பதும் உண்மைதான். அந்த முறையை எல்லாப் பாடலுக்கும் பொருத்திப் பார்த்துப் பரந்த தளத்தில் பொருள்கோள் ஆய்வை மேற்கொண்டு இலக்கிய ஆய்வை அறிஞர்கள் வளர்க்கவில்லை

6. மொழிபுணர் இயல்பும் மாட்டும்

அகன்றுபொருள் கிடப்பினும் அணுகிய நிலையினும்
இயன்று பொருள் முடியத் தந்தனர் உணர்த்தல்
மாட்டென மொழிப பாட்டியல் வழக்கின்

என்பதே மாட்டு பற்றிய சூத்திரம் (செய்.220). இதற்கு இளம்பூரணர்

உரை எழுதவில்லை. 'இதுவும் நால்வகைப் பொருள் அன்றிப் புலவரது வேறு செய்கை' என்ற பேராசிரியர் வாசகத்தில் இது இன்னொரு வகையான பொருள்கோள் என்பது விளங்குகிறது. நச்சினார்க்கினியரும் 'இது மொழிமாற்றுப் பொருள்கோள் அன்றிப் புலவர் வேறு செய்வதோர் செய்கை' என்று கூறுவது சொல்லதிகாரத்தில் அவர் கூறிய கருத்தையும் மனதில் கொண்டதைத் தவிர வேறு புதுமை இல்லை. அப்படியானால் இதைச் செய்யுளியலில் ஏன் கூறினார் என்ற கேள்வி எழுகிறது?. இதற்கு விடைகாண இந்தச் சூத்திரத்தின் பொருளை அறிந்துகொள்ள வேண்டும். சூத்திரத்தின் இரண்டாவது அடி பொருள்கொள்ளும் முறையையே விளக்குகிறது. எனவே இங்கு இரண்டு வகையால் பொருள் முடிதல் (அணுகிய நிலை, அகன்ற நிலை)என்பதிலும், **அகன்று பொருள் கிடப்பது** என்பது நீண்ட பாடலில் பொருள்கொள்ளும் முறை, என்பதிலும் பேராசிரியருக்கும் நச்சினார்க்கினியருக்கும் கருத்து வேறுபாடு இல்லை. **அணுகிய நிலை** என்பது பேராசிரியர் கருத்துப்படி நான்கு அல்லது ஐந்து அடியுள்ள பாடலில் பொருள்கொள்ளும் முறை; நச்சினார்க்கினியர் கருத்துப்படி 'நீண்ட பாடலிலேயே அணுகிய நிலையில் பொருள்கோள் அமைவது'. பேராசிரியர் 'விற்பூட்டுப் பொருள்கோள்' தொல்காப்பியரால் கூறப்படவில்லை என்று கருதித் **திறந்திடுமின் தீயவை** என்ற முத்தொள்ளாயிரப்பாடலை இங்கு எடுத்துக்காட்டி '(இது) அணுகிய நிலை எனப்படும்' என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். இந்தப் பாடலின் கடைசிச் சீரான கதவு முதல் சீரோடு சேருவதால் இது விற்பூட்டு பொருள்கோள்தான். நச்சினார்க் கினியர் விற்பூட்டு பொருள்கோளை எச்சவியல் சூத்திரத்திலேயே அடக்கிவிட்டதால் திருமுருகாற்றுப்படை அடிகளை எடுத்துக்காட்டி அவைகளில் அகன்ற நிலையிலும், அணுகியநிலையிலும் பொருள்கோள் அமைவதை விளக்கியுள்ளார். எனவே இங்கு முக்கியமான பிரச்சனை **அணுகிய** நிலை எதைக் குறிக்கிறது என்பதுதான். இதற்கு **மாட்டு** என்பதன் சரியான பொருளைத் தெரிந்துகொள்ளவேண்டும்.

தொல்காப்பியர் 'மாட்டு' என்பதைக் கலைச்சொல்லாக-அதுவும் செய்யுள் உறுப்பு என்ற பொருளிலேயே மூன்று இடங்களில் மட்டும் (செய்.1, 202, 203) கையாண்டுள்ளார் (பாலசுப்பிரமணியன், 1981). சென்னைப் பல்கலைக்கழகப் பேரகராதி முதனிலைத் தொழிற் பெயராய்க் கொடுத்த பல பொருள்களில் பெரும்பாணாற்றுப்படை அடிப்படையில் (சிறு பொறி மாட்டிய பெருங்கல் அடாஅர். 113) அமைந்த இணைதல் என்ற பொருளே இங்குப் பொருத்தமாக இருக்கிறது. இந்தப் பொருள் சங்க இலக்கியத்தில் பரவலாகக் காணப்படுகிறது. அப்படியானால் **மொழிபுணர்இயல்புக்கும், மாட்டுக்கும்** என்ன வேறுபாடு என்ற கேள்வி எழுகிறது. எச்சவியல் சூத்திரங்களைப் பார்க்கும்போது அங்குக் கூறியது சிறிய பாடலைக் (அதிக பட்சம் அகநானூற்றுப் பாடல்கள்) கருத்தில் கொண்டுள்ளது போலத் தோன்றுகிறது. சுண்ணத்தை விளக்கும்போது அது **ஈரடி எண் சீருக்கு** (10.2) - எட்டு சீருடைய இரண்டு அடிக்கு உரியது என்றும், அடிமறியின்

சிறப்பு வகையை வருணிக்கும்போது அது **ஈற்றடி இறு சீர் எருத்து வயின் திரியும்** (12.2) - இறுதி அடியின் இறுதிச் சீர் ஈற்றயல் அடியில் சென்று சேரும் என்றும் தொல்காப்பியரே குறிப்பிட்டிருப்பதைச் சான்றாகக் கொள்ளலாம். மேலும் நிரனிறையும், மொழிமாற்றும் கூட இருபது அல்லது இருபத்தைந்து அடி தாண்டி அமைவது என்பது சிறப்பாகத் தோன்றவில்லை. ஆகவே எச்சவியலில் கூறியது அதிகபட்சம் அகநானூறு போன்ற பாடல்களுக்கும், மாட்டு நீண்ட பாடல்களுக்கும் (பத்துப்பாட்டு போன்றவை) பொருந்துவதாகக் கொள்ளலாம். அப்படியானால் **அகன்று பொருட் கிடத்தல்** (செய். 202) நீண்ட பாடல்களுக்கும், **அணுகிய** நிலை சிறிய பாடலுக்கும் கூறப்பட்டதாகக் கொள்ளவேண்டும். இதை ஒட்டியும் பல கேள்விகள் எழாமல் இல்லை. 1. இரண்டையும் பிரித்து இரண்டு அதிகாரத்தில் கூறுவானேன்? அப்படிக் கூறியதற்கு அர்த்தம் அதுவும் குறிப்பாக இலக்கிய ஆய்வு நோக்கில் அர்த்தம் என்ன?. அது பற்றி விரிவாக ஆராயவேண்டும்.

7. பொருள்கோளின் வகைகளும் விளக்கமும்

நிரனிறை, சுண்ணம், அடிமறி, மொழிமாற்று என்ற நான்கு வகை பொருள்கோள்களையே தொல்காப்பியர் (எச்சம்.8) குறிப்பிட்டு, அவைகளை அடுத்து ஐந்து சூத்திரங்களில் விளக்கியுள்ளார். அவைகளை ஒவ்வொன்றாகப் பார்ப்போம்.

7.1. நிரனிறை

வினையினும் பெயரினும் நினையத் தோன்றி, சொல் வேறு நிலைஇ பொருள்வேறு நிலையல் என்பதே நிரனிறையின் விளக்கம் (எச்சம். 9.3,4). இங்கு இரண்டு செய்திகள் சுட்டிக்காட்டத்தகுந்தவை: 1. கடைசி அடியே நிரனிறையை ஓரளவு விளக்கிவிடுவதால், கூடுதலாகப் பெயர், வினை என்று இலக்கணச் சொற்களைக் குறிப்பாகக் கையாளுவானேன்? என்ற கேள்வி எழுகிறது. இலக்கிய ஆய்வில்-குறிப்பாகப் பொருள்கோள் ஆய்விலும் மொழி இலக்கண அறிவு அவசியம் தேவை என்பதை இவை புலப்படுத்துவதாகக் கொள்ளலாம். 2. விளக்கத்துக்குள் சொற்கள் நிரலாக வர வேண்டும் என்ற குறிப்பு இல்லாமல் இருப்பது. எனவே **'நினையத் தோன்றி'** என்பது நிரைய - அதாவது நிரலாகத் தோன்றி என்று இருக்கலாமா என்ற ஐயம் வருகிறது. இளம்பூரணர், சேனாவரையர், நச்சினார்க்கினியர் ஆகிய மூவரும் 'ஆராயத் தோன்றி' என்று எழுதினாலும், தெய்வச்சிலையார் மட்டும் 'ஆராய...சேர நிறுத்தி' என்று உரை எழுதுவதுதான் இந்தச் சந்தேகத்தைத் தோற்றுவிக்கிறது.[1] இது தொல்காப்பிய மூல பாட ஆய்வு தேவை என்பதை வலியுறுத்துகிறது. மேலும் உவமையியலில் தொல்காப்பியரே **'நிரனிறுத்து அமைத்தல் நிரனிறை'** (கடைசி சூத்திரம்) என்று மிகத் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். பெயர்$_1$ + பெயர்$_2$ .... பெயர்$_3$ + பெயர்$_4$ என்று இருப்பதைப் பெயர்$_1$ + பெயர்$_3$....பெயர்$_2$ + பெயர்$_4$ என்று அமைப்பதே நிரனிறை. இப்படியே வினைக்கும் அமைத்துக்கொள்ள

வேண்டும். எனவே பெயர் நிரனிறை, வினை நிரனிறை என்று இலக்கண நோக்கில் இரண்டு .வகைப்படுத்தலாம். **தச்சன் செய்த சிறுமா வையம்** என்ற குறுந்தொகையில் (61)

ஊர்ந்தின் புறார் ஆயினும் கையின்
ஈர்த்தின் புறூஉம் இளையோர் போல
உற்றின் புறேஎம் ஆயினும்
. . . . ஊரன் கேண்மை
செய்தின் புற்றனெம். . . .

என்ற அடிகளில் ஊர்ந்தின்புறுதல் உற்றின்புறுதலுக்கும், ஈர்த்தின்புறுதல் செய்தின்புறுதலுக்கும் நிரனிறையாக முறையே உவமிக்கப்பட்டுள்ளது. இது வினை நிரனிறை. இங்கு உவமைகள் நிரலாக வைக்கப்பட்டிருப்ப தால் எதுகைத் தொடை அமைந்து பாட்டுக்கு ஓசை இன்பம் சேருகிறது. உவமைகளை முதலில் நிரலாக வைத்ததன் மூலம் பாட்டின் கருவை-உவமேயத்தை அறிந்துகொள்ள ஆர்வம் ஊட்டப்பட்டுள்ளது.

இளம்பூரணர் 'மயக்க நிரனிறை' வரும் என்று ஒரு உதாரணம் காட்டியுள்ளார். அங்கு, பெயர்$_1$ + பெயர்$_4$ .... பெயர்$_3$ + பெயர்$_2$ என்று வந்துள்ளது. இதைப் பிற்காலத்தார் எதிர் நிரனிறை என்று குறிப்பிட்டுள் ளார்கள். குறளில் எதிர் நிரனிறை வந்துள்ளது.

சாயலும் நாணுமவர் கொண்டார் கைம்மாறா
நோயும் பசலையுந் தந்து

என்ற குறளில் (1183) சாயல். .பசலை; நாண். .நோய் என்று தலைமாறாக வந்தது என்று பரிமேலழகரும் விளக்கி இது எதிர்நிரனிறை என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளார். இது பெயர் நிரனிறை. எதிர் நிரனிறையைத் தற்கால ஆய்வாளர்கள் கண்ணாடி உருவம் **(Mirror Image)** என்று கூறுவார்கள். **விலங்கொடு** என்ற குறளும்(410) எதிர்நிரனிறைதான். ஆனால் இதைப் பரிமேலழகர் 'மயக்க நிரனிறை' என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்.

7.2. சுண்ணம்

பட்டாங்கு அமைந்த ஈரடி எண்சீர்
ஒட்டுவழி அறிந்து துணிந்தனர் இயற்றல்

என்பதே சுண்ணம் பற்றிய விளக்கம் (எச்சம். 10. 2, 3). சுண்ணம் என்பதன் நேர்ப்பொருளாகச் சேனாவரையர் 'சுண்ணம்(அதாவது பொடி) போலச் சிதராய்ப் பரந்து கிடத்தலின் சுண்ணம்' என்று விளக்கியுள்ளார். இளம்பூரணர் **பட்டாங்கு அமைந்த** என்பது இயைபுடைய செய்யுள் நடைக்கு ஒத்த அடியாதல் வேண்டும் என்ற கருத்தை உணர்த்துவதாக விளக்க, எல்லா உரையாசிரியர்களும் அளவடி(நான்கு அடி) பாடலுக்கு உரியது என்ற கருத்தை உணர்த்துவதாகக் கொண்டு **சுரையாழ அம்மி**

மிதப்ப என்ற பாடலையே எடுத்துக்காட்டி 'சுரை மிதப்ப அம்மி ஆழ' என்று விளக்கியுள்ளார்கள். ஆனால் தெய்வச்சிலையார் இந்தப் பாடல் 'நாற்சீர்க்கண்ணே துணிந்து ஒட்டியது' என்று குறிப்பிட்டு, இன்னொரு பாடலை எடுத்துக்காட்டி 'இதனுள் எண்சீருள் ஒட்டி வந்தது' என்று சுட்டிக்காட்டியுள்ளார்.

தெங்கங்காய் போலத் திரண்டுருண்ட பைங்கூந்தல்
வெண்கோழி முட்டை யுடைத்தன்ன மாமேனி
அஞ்சனத் தன்ன பசலை தணிவாயே
வங்கத்துச் சென்றார் வரின்

என்பதே அந்தப் பாடல். இங்கு உண்மையில் மூன்றாவது அடியின் முதல் இரண்டு சீரும் (அஞ்சனத்தன்ன) முதலடியின் நான்காவது சீரோடு (பைங்கூந்தல்) என்று இன்னும் பல சொல் மாற்றம் பெற்றுப் பொருள் உணர்த்துகிறது. எனவே இங்கு இரண்டு அடிக்குள் சீர் மாற்றம் பெறாததால் இந்த உதாரணமும் சிறப்பானதாகக் கொள்ளமுடியாது. உண்மையில் இது செயற்கையான பாடல்; சிறந்த புலவர் யாராவது பாடியபாடல் உதாரணமாகக் கிடைக்கிறதா என்று தேடவேண்டும். வெள்ளைவாரணன் (1970 பார்க்க,சிவலிங்கனார், 1988 : 62) 'இப்பொருள் கோள் அருகியல்லது வாராமையின் இதனை மொழிமாற்றினுள் அடக்கினார் பவணந்தியார்' என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். தொல்காப்பிய இலக்கண இலக்கியக் கோட்பாட்டை ஆராய்கிறவர்கள் அப்படி ஒதுக்கமுடியாது. அவருடைய உள்கருத்து என்னவாக இருக்க முடியும் என்று கண்டறிய முயலவேண்டும். அதற்குப் பல கேள்விகளை எழுப்பிப் பதில் காண முயற்சிக்கவேண்டும். 1. இளம்பூரணர் சுண்ணத்துக்கும் மொழிமாற்றுக்கும் என்ன வித்தியாசம் என்ற கேள்வியை எழுப்பிச் சாமர்த்தியமாக முன்னது ஈரடி எண்சீருக்குள் வரும்; பின்னதற்கு அந்த வரையறை இல்லை என்று கூறியது பொருந்துமா? 2. 'ஈரடி எண் சீருக்குள் கட்டுப்படுத்தியதன் சிறப்பு என்ன? 3. சுண்ணம் என்று பெயரிட்டதன் காரணம் என்ன? 4. வரலாற்றுக் காரணம் ஏதாவது உண்டா? 5. நல்ல இலக்கியப் புலவர்கள் பாடல் ஏதாவது உண்டா? என்ற கேள்விகளுக்கு எல்லாம் தொல்காப்பிய அறிஞர்கள் விடை காண முயற்சிக்கவேண்டும்.

7.3. அடிமறி

அடிநிலை திரிந்து, சீர்நிலை திரியாது தடுமாறுதல் அடிமறி என்பது தொல்காப்பியர் விளக்கம் (எச்சம். 11). 'சீர் கிடந்துழியே கிடப்ப, அடிகள் முதலும், இடையும், கடையும்படச் சொல்லிக் கண்டுகொள்க' என்பார் இளம்பூரணர். 'சீர் நின்றாங்கு நிற்ப அடிகள் தத்தம் நிலையில் விரிந்து ஒன்றன் நிலைக்களத்து ஒன்று சென்று நிற்கும்' என்று சேனாவரையர் பொழிப்புரை எழுதி,

மாறாக் காதலர் மலைமறந் தனரே
யாறாக் கட்பனி வரலா னாவே
வேறா மென்றோள் வளைநெகி ழும்மே
கூறாய் தோழி யான்வாழு மாறே

என்ற செய்யுளை எடுத்துக்காட்டி 'இதனுள் சீர் நின்றாங்கு நிற்பப் பொருள் சிதையாமல் எல்லா அடியும் தடுமாறியவாறு கண்டுகொள்க' என்று விளக்கியதோடு 'பெரும்பான்மையும் நாலடிச் செய்யுட்கண் அல்லது இப்பொருள்கோள் வாராது என்க' என்றும் வரையறுத்துள்ளார். நச்சினார்க்கினியரும் 'சீர் நின்றாங்கு நிற்ப அடிகள் தத்தம் நிலையில் திரிந்து ஒன்றின் நிலைக்களத்து ஒன்று சென்று நிற்கும்' என்று பொழிப்புரை எழுதி அதே செய்யுளை எடுத்துக்காட்டி 'சீரும் பொருளும் திரியாது அடி திரிந்தவாறு காண்க' என்று விளக்கியுள்ளார். இவரும் இந்தப் பொருள்கோள் 'நாலடிச் செய்யுட் கல்லது பெரும்பான்மை வாராது' என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆனால் கடைசி அடியை 'யான் வாழுமாறே கூறாய் தோழி' என்று மொழி மாற்றிப் பொருள் கொள்ளவேண்டி இருக்கிறதே என்று தெய்வச்சிலையார் கருதியதால் இது பொருத்தமான உதாரணம் இல்லை என்று முடிவு செய்துகொண்டு வேறொரு உதாரணத்தைக் கொடுத்துள்ளார். 'சீர்நிலை திரியாது அடிநிலைமை திரிந்து தடுமாறும்' என்பது தெய்வச்சிலையாரின் பொழிப்புரை வாசகம்.

சூரல் பம்பிய சிறுகான் யாறே
சூரர மகளிர் ஆரணங் கினரே
வாரல் எனினே யானஞ் சுவலே
சாரல் நாட நீவர லாறே

என்ற பாடலை எடுத்துக்காட்டிக் கடைசி அடி முதலடியாகக் கொண்டு பொழிப்புரையும் எழுதிக்காட்டியுள்ளார். மேலும் இதைத் 'தொடர் மொழித் திரிபு' என்றும் குறிப்பிட்டு, அதனாலேயே சொல்லதிகாரத்தில் கூறப்பட்டது என்றும் விளக்கியுள்ளார். பிற உரையாசிரியர்களைப் போல எல்லா அடிகளும் முன் பின் மாறி வரலாம் என்று தெய்வச் சிலையார் குறிப்பிடாததோடு தான் காட்டிய பாடலிலும் கடைசிஅடியை மட்டுமே முதல் அடியாகக்கொண்டு பொருள் விளக்கியுள்ளதும் கவனிக்கத்தகுந்தது. எல்லா அடியும் முன்பின் மாறிவரும் என்பதும், சேனாவரையரும் நச்சினார்க்கினியரும் கூறியுள்ளதுபோல நாலடிப் பாடலுக்கு மட்டும் உரியது என்பதும் சிறப்பாகக் கொள்ள முடியாதவை. ஏனென்றால் 1. எல்லா அடிகளையும் மாற்றலாம் என்னும்போது புலவனுக்கு என்று வரையறுத்த கொள்கை இல்லை என்று ஆகிச் சிறு பிள்ளை விளையாட்டு ஆகிவிடும். 2. சங்க இலக்கியங்களிலும் நாலடிப் பாட்லிலும் நாலடிக்கு மேற்பட்ட பாடல்களிலும், அடிமறி காணப் படுகிறது.

வினையே ஆடவர்க் குயிரே என்ற நாலடி குறுந்தொகைப் பாடலை (135) உ.வே.சா. மொழிமாற்றாகக் கொள்ள, ச் சோமசுந்தரனார் (1955) கடைசி அடியை முதலடியாகக் கொண்டு அதற்குள் மொழி மாற்றும் செய்துள்ளார். சோமசுந்தரனார் உரைப்படி அடிமறியும் மொழிமாற்றும் அமைந்துள்ளன. **மழைக்கணம் சேக்கும் மாமலைக் கிழவன்** என்ற நாலடி உடைய புறம் 131இல் **களிறுமிக வுடையவிக் கவின்பெறு காடே** என்ற கடைசி அடி 'இக்கவின் பெறு காடு களிறு மிக உடைய' என்று மட்டும் மொழிமாற்றிச் சாமிநாதையரும் அவரை ஒட்டித் துரைசாமிப்பிள்ளையும் உரை எழுதியுள்ளார்கள். ஆனால் இந்த அடியை இயல்பாக வைத்துக்கொண்டால் அது எழுவாய்த் தொடராக அமைந்து முதலடியாக அடிமறி செய்து பொருள்கொள்ள இடம் கொடுக்கும்.

சாமிநாதையர் **கொன்னூர் துஞ்சினும் யாம்துஞ் சலமே** என்ற ஐந்தடி குறுந்தொகைப் பாடலில்(138) முதலடியைக் கடைசி அடியாகக் கொண்டு உரை எழுதியுள்ளார். இங்கு முதலடி காரியம்; மீதியுள்ள அடிகள் அதற்கு உரிய காரணம். காரணத்தை முதலில் கூறிக் காரியத்தை அடுத்துக் கூறவேண்டும் என்ற தருக்கவியல்படி அடி மாற்றி உரை எழுதப்பட்டுள்ளது. **பலவும் கூறுகவஃ தறியா தோரே** என்ற ஐந்தடி குறுந்தொகைப் பாடலில்(170)முதலடி கடைசி அடியாகக் கொள்ளப் பட்டாலும் அந்த அடிக்குள் மொழி மாற்று (அஃதறியாதோரே பலவும் கூறுக) செய்யப்பட்டுள்ளது. **முட்டு வேன்கொல் தாக்கு வேன்கொல்** என்ற ஐந்தடி குறுந்தொகைப் பாடலில்(28)கடைசி இரண்டு அடியை முதல் இரண்டு அடியாகக் கொண்டு சாமிநாதையரால் உரை எழுதப்பட்டுள்ளது.**முல்லை வைந்நுனை தோன்ற**என்ற17அடியுள்ள அகப்பாடலில் (4)கடைசி நாலடிகள்(14-7)முதல் நாலடியாகக் கொண்டே உரை எழுதப் பட்டுள்ளது. இதில் மொழிமாற்றும் உள்ளது. 14அடியுள்ள அகம். 12இல் முதல் ஐந்தடி,13ஆம் அடியின் கடைசிச்சீருக்கு முன்னால் கொண்டுவந்து அடிமாற்றிப் பொருள் எழுதப்பட்டுள்ளது. எனவே, இலக்கியங்களில் நாலடிக்கும் மேற்பட்ட பாடல்களில் காணப்படுவதும் ஒரு அடிக்கு மேற்பட்டும் அடிமறி செய்வதும் சுட்டிக்காட்டத் தகுந்தவை. ஆனால், இவை எல்லா வற்றையும் கிடந்தபடியேயும் வாசித்துப் புலவன் உணர்த்த விரும்பிய குறிப்புப் பொருளை வாசகர் உய்த்துணர்ந்துகொள்வது வேறு செய்தியே.

தொல்காப்பியரே அடிமறிக்கு ஒரு சிறப்பு விதியை அடுத்த சூத்திரத்தில் கூறியுள்ளார். **ஈற்றடி இறுசீர் எருத்துவயின் திரியும்** (எச்சம். 12.2) என்பதே அந்த வாசகம். மேலும் அங்கு, **பொருள்தெரி மருங்கின்** என்ற கட்டுப்பாட்டையும் சேர்த்துள்ளதன் மூலம் அடிமறிக்கும் பொருள் சிறப்பு ஏதாவது இருக்கிறதா என்று பார்த்துத்தான் செய்யவேண்டும் என்று தொல்காப்பியர் வற்புறுத்துவதாகக் கொள்ளலாம். ஈற்றடியில் உள்ள இறுதிச்சீர் முன்னால் (ஈற்றயலில்) சேரும் என்பதே அதன் நேர் பொருள். எனவே இளம்பூரணர் அதே அடியில் ஈற்றயல் சீரோடு சென்று சேரும் என்று கொண்டு **சூரல்பம்பிய சிறுகான் யாறே** என்ற பாடலை எடுத்துக்காட்டி **வாரல் எனினே**

யானஞ் சுவலே என்ற கடைசி அடி 'அஞ்சுவல் யானே' என்று 'இறுதிச் சீர் எருத்துவயிற்றிரிந்தவாறு கண்டுகொள்க' என்று விளக்கியுள்ளார். உண்மையில் 'சுவலே' என்பதுதானே கடைசிச் சீர். எனவே அங்கு கடைசிச் சீர்தான் மாறியுள்ளது என்பது பொருந்தாது. ஆகவே, இதைச் சரியான உதாரணமாகக் கொள்ளமுடியாது. 'யான்அஞ்சுவல்' என்று நின்றாங்கு நிற்பவும் பொருள் செல்லுமாகலின் இவ்வாறு திரிதல் பொருந்தாமையின் அவர்க்கு அது கருத்தன்று என்று சேனாவரையர் தன்னுடைய உரையில் மறுத்துவிட்டார். 'ஈற்றடியது இறுதிச் சீர் எருத்தடியில் சென்று திரிதல்' என்று சேனாவரையர் பொழிப்புரை எழுதியதன் மூலம் அடிகளுக்கிடையில் மாற்றம் என்பது வலியுறுத்தப் பட்டுள்ளது. இந்தக் கருத்தையே பின் வந்த தெய்வச்சிலையாரும் ஏற்றுக் கொண்டுள்ளார். ஆனால் அவர்கள் சரியான உதாரணத்தைக் கண்டு பிடிக்கமுடியாமல் 'இலக்கியம் வந்தவழிக் கண்டுகொள்க' என்று கூறிச் சென்றுவிட்டார்கள். நச்சினார்க்கினியர், இளம்பூரணர் கருத்தையே ஏற்றுக்கொண்டு பொழிப்புரையைச் சிக்கலாக்கி முன் சூத்திரத்துக்குக் கொடுத்த உதாரணத்தையே இங்கும் காட்டி அதன் கடைசி அடியான **கூறாய் தோழி யான்வாழ மாறே** என்பதிலேயே அந்தக் கருத்து அடங்கியிருக்கிறது என்று சாமர்த்தியமாக விளக்கியுள்ளார். அவர் கருத்தைச் சிறப்பானதாகக் கொள்ளமுடியாது. **அகர முதல எழுத்தெல்லாம்** என்ற முதல் குறளில்**உலகு** என்ற ஈற்றடி இறுதிச் சீர் முன்னடியில் 'உலகு ஆதி பகவன் முதற்றே' என்று சேருகிறது. ஆனால் குறளில் இரண்டு அடியே இருப்பதால் முதலடியை எருத்தடி என்று எப்படிக் கொள்வது என்று இலக்கண ரீதியாகக் கேள்வி எழுகிறது.

உள்ளின் உள்ளம் வேமே உள்ளா
திருப்பினெம் அளவைத் தன்றே வருத்தி
வான்றோய் வற்றே காமம்
சான்றோ ரல்லர்யாம் மரீஇ யோரே

இங்கு நாலடியுள்ள (குறுந்தொகை 102) பாடலில் மூன்றாவது (அதாவது ஈற்றயலடி) அடியின் இறுதிச் சீர் (காமம்) முன்னுள்ள அடியின் (எருத்தடி என்று கொள்ளலாமா?) இறுதிச் சீருக்கு முன் (ஈற்றயல் சீர்) கொண்டு போய் உரை எழுதப்பட்டுள்ளது. இதுவே தொல்காப்பியர் கருத்துக்கு ஓரளவு ஒத்த உதாரணம்.

உ.வே.சா. குறுந்தொகை உரையில் பல விதமான அடிமறி காணப்படுகிறது. இங்கு 1,2,3 போன்ற எண்கள் அடிகளையும் அ, ஆ, இ, ஈ ஆகியவை ஒரு அடியில் சீரின் வரிசைகளையும் குறிக்கும்:

(1). இடையிலுள்ள ஒரு அடியின் ஈற்றுச்சீர் அடுத்த அடியோடு அல்லது அடிகளோடு முன்னுக்குக் கொண்டுபோதல். **நிலத்தினும் பெரிதே** என்ற நாலடிப் பாடலில் (3) இரண்டாவது அடியின் இறுதிச் சீரும் அதை அடுத்த இரண்டு அடிகளும் முன்னுக்குக் கொண்டு போதல். இதை 2ஈ, 3, 4, 1, 2அ, ஆ, இ என்று பொதுமைப்படுத்தலாம்.

நாலடி உள்ள 17ஆம் பாடலில் ஈற்றடியின் கடைசி இரண்டு சீர்கள் முதலடிக்கு முன்னால் மாற்றப்பட்டுள்ளன (4இ, ஈ, 1,2,3 4அ, ஆ). அதுபோல ஐந்தடி உள்ள 197ஆம் பாடலில் முதலடியின் முதல் இரண்டு சீர்கள் கடைசி இரண்டு சீராக மாற்றப்பட்டுள்ளன (1இ, ஈ, 2,3,4,5,1அ, ஆ). ஆறு அடி உள்ள 57ஆம் பாடலில் நாலாம் அடியின் ஈற்றுச் சீரும் அடுத்து வரும் இரண்டு அடிகளும் முன்னுக்குக் கொண்டுபோகப் பட்டுள்ளன (4ஈ, 5,6,1,2,3,4அ, ஆ, இ).

(2). இடையிலுள்ள ஒரு அடியின் முதல் சீருக்குப் பின்னால் வரும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட அடிகளைக் கொண்டுபோதல். 101ஆம் பாடலில் மூன்றாவது அடியின் முதல் சீருக்குப்பின் 4,5,6 அடியின் முதல் இரண்டு சீர்களையும் பின்னர் மூன்றாவது அடியின் இரண்டாவது சீரையும், அடுத்து இறுதி அடியின் இறுதிச் சீரையும், மூன்றாவது அடியின் இறுதி இரண்டு சீர்களையும் சேர்த்தல் (1,2,3அ, 4,5,6அ, ஆ, 3ஆ, 6ஈ, 3இ, ஈ). ஏழு அடி உள்ள 179ஆம் பாடலில் மூன்றாவது அடியின் சீர்கள் பல விதமாக மாற்றப்பட்டுள்ளன (3ஆ, 1,2 3அ, 4,5,6,7, 3இ, ஈ).

(3). இடையிலுள்ள ஒரு அடியில் மொழிமாற்றும் அடிமறியும்: ஏழு அடி உடைய 89ஆம்பாடலில் கடைசி நாலடிக்குப் பின் மூன்றாவது அடியின் சீர்களை முன் பின்னாக மாற்றிச் சேர்த்து அடுத்து முதல் இரண்டு அடிகளைக் கொண்டு போதல் (4,5,6,7,1,2,3ஆ$_2$, இ,ஈ,அ,ஆ$_1$).

(4). ஐந்து அடி பாடலில் (197) முதலடியின் முதல் இரண்டு சீர்களைக் கடைசி அடிக்குப் பிறகு கொண்டு போதல் (1இ, ஈ, 2,3,4, 1அ, ஆ). எட்டு அடி உடைய பாடலில் (199) முதல் அடியையும் இரண்டாவது அடியின் முதல் இரண்டு சீர்களையும் கடைசி அடிக்குப் பின் கொண்டு போதல் (2இ, ஈ, 3,4,5,6,7,8,1, 2அ, ஆ) முதலியன.

இந்த நிலையில் தொல்காப்பியர் மிகவும் குறிப்பாக ஈற்றடியின் இறுதிச் சீர் ஈற்றயல் அடிக்குக் கொண்டு போகும் ஒருவகையை மட்டும் குறிப்பிடுவதன் முக்கியத்துவம் புலப்படவில்லை.

7.4. மொழிமாற்று

சொன்னிலை மாற்றிப் பொருள்எதிர் இயைய, முன்னும் பின்னும் கொள்ளுதல் என்பதே மொழிமாற்றுக்குத் தொல்காப்பியர் தரும் விளக்கம் (எச்சம். 13. 2, 3). உண்மையில் இது பொருள்கோளின் பொது இலக்கணம்போல அமைந்துள்ளது. இளம்பூரணர்

குன்றத்து மேல குவளை குளத்துள
செங்கோடு வேரி மலர்

என்ற இரண்டு அடிச் செய்யுளை எடுத்துக்காட்டி 'குவளை குளத்துள, செங்கோடு வேரி மலர் குன்றத்துமேல என்று மொழிமாற்றுக' என்று

விளக்கியுள்ளார். அங்கு இரண்டாவது அடியை முதலடியின் இரண்டாவது சீருக்குப் பின் கொண்டுகூட்டியுள்ளார். மேலும் அவர் சுண்ணம் இரண்டடி எட்டுச் சீரிலும் மொழி மாற்று எந்தக் கட்டுப்பாடு இல்லாமலும் வரும் என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவர் எடுத்துக்காட்டிய பாடல் இரண்டடி எழு சீர் கொண்டது. அதை அடிமறியாகவும் கருதலாம். எனவே சேனாவரையர்

ஆரிய மன்னர் பறையின் எழுந்தியம்பும்
பாரி பறம்பின்மேற் றண்ணுமை - காரி
விறன்முள்ளூர் வேங்கைவீ தானாணுந் தோளான்
நிறன் உள்ளூர் உள்ள தலர்

என்ற வெண்பாவை எடுத்துக்காட்டி இரண்டாவது அடியின் முதல் மூன்று சீரை மூன்றாவது அடியின் கடைசி இரண்டு சீரோடும், நாலாவது அடியின் முதல் சீரை மூன்றாவது அடியின் முதல் இரண்டு சீரோடும், கடைசி அடியின் கடைசி மூன்று சீர்களை முதலடியோடும் கொண்டு கூட்டிப் பொருள் கொள்ளவேண்டும் என்று விளக்கியுள்ளார்.

'ஓரடிக்கண் நின்ற சொல்லை அவ்வடிக்கண்ணும், பிற அடிக்கண்ணும் முன்பாயினும், பின்பாயினும் ஏற்கும்வழி கொளுவப் பெறும்' என்பது தெய்வச்சிலையார் கருத்து. முதல் வகைக்கு ஒரு அடிக்குள் மாற்றிக்கொள்வதற்குத் தொல்காப்பியர் வினையியல் 11ஆம் சூத்திரத்தையே எடுத்துக்காட்டி அங்கு, பின் இரண்டு சீரையும் முன்னுக்குக் கொண்டுபோய் விளக்கியுள்ளார். இரண்டாவது வகைக்கு இளம்பூரணர் காட்டிய பாடல் போன்ற ஒன்றைக் காட்டி இங்கு இரண்டாம் அடி முதலடியின் முதல் சீருக்குப் பின் கொண்டுகூட்டி விளக்கியுள்ளார். இவை எல்லாம் செயற்கையான பாடல்கள். தெய்வச்சிலையார் ஒரு தொல்காப்பியச் சூத்திரத்தை உதாரணமாக எடுத்துக்காட்டினாலும், மொழிமாற்றுக்கு உரிய சிறப்பான உதாரணமாகக் கொள்ளமுடியாது.

நச்சினார்க்கினியர் பொழிப்புரையும் உதாரணமும் மாறுபட்டவை; சிறப்பானவையுங் கூட. அவர், செய்யுளில் ஏன் மொழிமாற்று அமைகிறது என்பதையும் நினைத்துப்பார்த்து அந்தக் கருத்தைப் பொழிப்புரையிலேயே விளக்கிச் சங்க இலக்கியங்களிலிருந்து உதாரணங்கள் கொடுத்துள்ளார். 'செய்யுட்கண் 'பா' என்னும் உறுப்பிற்கு ஏற்ப நின்ற நிலைப் பொருள் தராதவழிச் சொல் நின்ற நிலைக்குப் பொருள் எதிரே வந்து பொருந்தும்படி அச்சொல்லின் முன்நின்ற சொல்லைப் பின்னேயும், பின்நின்ற சொல்லை முன்னேயும் மாற்றிப் பொருள் கொள்ளுமிடத்தே கொளுத்துதல்' என்பது அவரது பொழிப்புரை வாசகம். 'பா என்னும் உறுப்பு' என்பது பாவுக்கு உரிய ஓசைதான். அது பாவின் வகையையும், அதற்கு உரிய சீர், தளை, அடி, தொடை ஆகியவைகளையும் பொறுத்தது. எனவே மொழிமாற்றுக்கு ஒரு காரணம் பாவின் ஓசை அமைப்பு என்று மறைமுகமாகக் கூறியுள்ளார் எனலாம். விளக்க உரையில் 'மொழிமாற்றாவது கேட்டோர் கூட்டி உணருமாற்றான் . . .வருவது'

என்று குறிப்பிட்டிருப்பதும் ஒரு சிறப்பான கருத்துதான். இன்றைய இலக்கிய ஆய்வாளர்கள், வாசகர், வாசிப்பு முறை பற்றிக் கூறும் கருத்தின் முன்னோடி அது. இந்த நோக்கில் பொழிப்புரையில் படைப்பாளி, படைப்பு என்ற கருத்தும் உள்ளடங்கியிருப்பதை உணரலாம்.

குரங்குளைப் பொலிந்த கொய்சுவற் புரவி
நரம்பார்ப் பன்ன வாங்குவள் பரிய

என்ற அகப்பாடல் அடிகளை(4. 13,14) நச்சினார்க்கினியர் எடுத்துக்காட்டி, 'புரவியினது வாங்கு வள் நரம்பு ஆர்ப்பன்ன பரிய(குதிரையின் வரித்து இழுக்கின்ற வார்கள் யாழின் நரம்புகள் போல ஒலிப்ப) என முன் நின்ற சொல்லைப் பின்னே மாற்றியவாறு காண்க' என்று விளக்கியுள்ளார். இங்கு உவமைத் தொடரை முன்னிறுத்தியதன் மூலம், மேலே காட்டியபடி அடி எதுகை அமையக் காரணமாக இருந்தது. அதே பாடலில்

இரும்பு திரித்தன்ன மாயிரு மருப்பிற்
பரலவல் அடைய இரலை தெறிப்ப

என்ற அடிகளில் (3,4) மொழிமாற்று உள்ளது என்று மட்டும் குறிப்பிட்டுச் சென்றுவிட்டார். ஆனால் புணரியல் சூத்திரத்தில் (9) இதே அடிகளை எடுத்துக்காட்டி 'மருப்பின் இரலை' என்று ஒட்டி இரண்டாவதன் தொகையாய்ப் பொருள் தந்து....நின்றது. ஆயின் 'மருப்பிற் பரல்' என்று...நின்றவாறு என்னை எனின்' என்று ஒரு கேள்வியை எழுப்பிக்கொண்டு 'மருப்பினையுடைய பரல் என வேற்றுமைத்தொகை பொருள் உணர்த்தாமையின் அஃது செய்யுட்கு இன்னோசை நிகழ்த்துதற்குப் பகரத்தின் முன்னர் நின்ற னகரம் றகரமாய்த் திரிந்துநின்ற துணையேயாய்ப் புணர்ச்சிப் பயன் இன்றி நின்றது' என்று விளக்கியுள்ளார். அவர் கருத்துப்படி மூன்றாவது சீரிலுள்ள இரலையை முதல் சீரில் கொண்டுகூட்டிப் பொருள் கொள்ள வேண்டும். ஆனால் செய்யுளில் **'மருப்பின் இரலை'** என்று இருக்கவேண்டியது **மருப்பின் பரல்** என்று இருப்பதால் மருப்பின் என்ற சொல்லின் ஈற்று னகரமும் றகரமாகத் திரிக்கப்பட்டு, செய்யுளுக்கு இன்னோசை தருகிறது. இங்கு மூன்று செய்திகள் சுட்டிக்காட்டத்தகுந்தவை: 1. இரண்டாவது அடி முழுவதிலுமே ஓசைநயம் அமைந்துள்ளது; நச்சினார்க்கினியர் குறிப்பிடுவது போல 'மருப்பிற் பரல்' என்பதில் மட்டுமல்ல. 2. இன்னோசை என்று பொதுவாகக் குறிப்பிட்டாலும், இரண்டாவது அடி முழுமையும் மானின் ஓட்டத்தைப் புலப்படுத்தும் தாஅவண்ணம் அமைந்துள்ளதாகக் கூறலாம். 3. மாற்றிலக்கண மொழியியல் நோக்கில் பார்க்கும்போது இன்னும் சில மொழிமாற்று நடைபெற்றதன் மூலமும், தொடர்க்கட்டு மூலமும் அந்த ஓசைநயம் சாத்தியமானது என்பது. இரண்டு வினை இருப்பதால் இரண்டு கருத்தா அல்லது எழுவாய் இருக்கவேண்டும். இரலை பரலவல் அடைய இரலை தெறிப்ப என்பதுதான் புதைநிலை

வாக்கியம். இரண்டு ஒத்த தொடர்களில் இரண்டாவதாக வரும் ஒத்த தொடர் கெடும் என்ற மாற்றிலக்கண மொழியியலார் கருத்துப்படி, இரண்டாவது வாக்கியத்தில் உள்ள ஒத்த எழுவாயைக் கெடுக்கும்போது (இரலை பரலவலடைய தெறிப்ப), பெயர்ச்சொற்கள் முன்னும், வினைச்சொற்கள் பின்னும் அமைந்துவிடுகின்றன. எனவே, முதல் வாக்கியத்திலுள்ள வினைத் தொடரை முன்னிறுத்துவதன் மூலம் (பரலவல் அடைய இரலைதெறிப்ப) எழுவாய், பின்னுக்குத் தள்ளப்பட்டுவிட்டது. ஏனென்றால் முதலடியின் வருணனையே எழுவாய் இரலை என்பதை வாசகருக்குப் புலப்படுத்தி விடுகிறது. இந்த மொழிமாற்றால், மோனைத் தொடை (இரும்பு.... இரலை) அமையாமல் அடி இன எதுகை (இரும்பு...பரல்) உண்டாக்கப் பட்டு, பெயர்ச் சொல்லும் வினைச்சொல்லும் மாறிமாறி அமைந்து (முதல் சீரும் மூன்றாம் சீரும் பெயர்; இரண்டாம் சீரும், நாலாம் சீரும் வினை - அதுவும் செய வென் வினையெச்சம்) இரண்டாம் அடியில் தொடர்க்கட்டில் ஒரு சீர்மை ஏற்படுத்தப்பட்டுவிட்டது; பொழிப்பு எதுகையும் (1-3, பரல் - இரலை), பொழிப்பு இயைபும் (2-4, அடைய...தெறிப்ப) கூட அமைந்துவிட்டன. எனவே, மாற்றிலக்கண மொழியியல் கருத்துப்படி இங்கு இரண்டு மொழிமாற்று (இரண்டாவதாக உள்ள ஒத்த எழுவாயைக் கெடுத்தல், முதல் வாக்கிய வினைத்தொடரை முன்னிறுத்தல்) நடைபெற்றுள்ளது. மேலும் ஆசிரி யப்பாவில் ஐந்து சீர் வராது. எனவே யாப்பு நோக்கிலும் ஒரு எழுவாய் கெட்டதை நியாயப்படுத்த முடியும். மொத்தமாகக் கூறினால், மொழிமாற்றால் ஓசை இனிமை, தொடைச் சிறப்பு, தொடர்க்கட்டில் சீர்மை ஆகியவை பெறப்பட்டு இலக்கியச்சுவை மிகுகிறது.

பொன்னோடை புகரணி நுதல்
துன்னருந்திறல் கமழ்கடாஅத்
தெயிறு படையாக வெயிற் கதவிடாக்
கயிறுபிணிக் கொண்ட கவிழ்மணி மருங்கிற்
பெருங்கை யானை யிரும்பிடர்த் தலையிருந்து
மருந்திற் கூற்றத் தருந்தொழில் சாயா

என்ற புறப்பாடல் அடிகளை (3. 7-12) நச்சினார்க்கினியர் எடுத்துக் காட்டி 'அணுகிவந்த மாட்டு என்னும் உறுப்பு' என்று மட்டும் விளக்கியுள்ளார். இங்கு 'கயிறு பிணிக்கொண்ட கவிழ்மணி மருங்கிற் பெருங்கை' என்ற தொடரைத் 'துன்னருந் திறல் கமழ்கடாஅ' என்று கொண்டுகூட்டியுள்ளதால், 'எயிறு படையாக எயிற் கதவு இடா யானை இரும்பிடர்த் தலை' என்று சேர்ந்தே பொருள்படுவதாக உரையாசிரி யர்கள் விளக்கியுள்ளார்கள். அப்படியானால் இங்கு அடிமறியும் அமைந்துள்ளது என்று ஆகிறது. இது விரிவான ஆய்வுக்கு உரியது.

நாலடி உடைய **நள்ளென் றன்றே யாமம்** என்ற குறுந்தொகைப் பாடலில் (6), ஒரு அடிக்குள்ளும் அடுத்த அடியிலும் மொழிமாற்று செய்யப்பட்டுள்ளது (1இ, அ, ஆ, 2இ, 1ஈ, 2அ, ஆ, 3அ, ஆ, 2ஈ, 3இ, 4)

எப்படியானாலும், புலவர் இப்படி மாற்றி அமைப்பானேன் என்ற கேள்வி எழுகிறது. அந்தக் கேள்வியே இலக்கியச் சுவை ஆய்வுக்கு வழி வகுக்கிறது. மேலே காட்டியபடி பொருள் அழுத்தம், குறிப்புப் பொருள், வாசகர் ஆர்வத்தைத் தூண்டல்; தக்கவைத்துக் கொள்ளல் போன்ற பல காரணங்களுக்கு மொழிமாற்றும், பிற பொருள்கோள்களும் பயன்படுகின்றன என்பதே உண்மை.

8. பொருள்கோளின் பயன்பாடு

முன்னரே குறிப்பிட்டபடி, தொல்காப்பியர் செய்யுளியலில் தொடையின் வகைகளை விளக்கும்போது நிரனிறை, இரட்டை ஆகிய இரண்டைக் குறிப்பிட்டுவிட்டுப் (91) பின்னால் தொடை அமையும் முறைகளை விவரித்துக்கொண்டுபோகிறார். எனவே தொடையாக்கத்துக்குப் பொருள்கோள் பயன்படுகிறது என்று பொதுமைப் படுத்தலாம். அரங்கராசன்(1979 : 178) பா, பொருள், சுருக்கம், சிலேடை என்று கூடுதலாக நான்கு காரணங்களைச் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். அவர் சிலேடைக்குக் கொடுத்த உதாரணம் 'நகைச்சுவை கருதியது' என்று கொள்வதே சிறப்பானது. விட்டிசை பெருக்கம், குறைப்பு, வாசகர் ஆர்வத்தைத் தூண்டல் என்ற வகைகளையும் இங்குச் சேர்க்கலாம்.

8.1. தொடையாக்கம்

தொல்காப்பியர் தொடையின் வகைகளை விவரிக்கும்போது நாலாவது சூத்திரமான

நிரல்நிறுத்து அமைத்தலும் இரட்டை யாப்பும்
மொழிந்தவற்றி யலான் முற்றும் என்ப (91)

என்பது நிரனிறைத் தொடை, இரட்டைத் தொடை ஆகிய இரண்டும் முற்கூறிய முறையில் முடியும் என்று பொருள்படும். முன்னால் குறிப்பிட்ட எதுகை, மோனை முதலியவைகளில் இவையும் அடங்கும் என்று பேராசிரியர் தெளிவுபடுத்தியுள்ளார். பேராசிரியர் நிரனிறை அமைந்த இரண்டு பிற்காலப் பாடல்களை எடுத்துக்காட்டி அவைகளில் எதுகை, இயைபுத் தொடை அமைந்திருப்பதைச் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். அப்படியே இரட்டைக்கு இரண்டு பிற்காலப் பாடல்களை எடுத்துக் காட்டி அங்கு இயைபுத் தொடை அமைந்துள்ளதாகக் குறிப்பிட்டுள் ளார். மேலும் அவரே பிற பொருள்கோள்களை ஏன் தொடையாகக் கூறவில்லை என்ற கேள்வியை எழுப்பி ஏதோ ஒரு விதத்தில் பதில் சொல்லியுள்ளார். இருந்தாலும், பிற பொருள்கோள்களைத் தொடைகளாக ஏன் தொல்காப்பியர் இங்குக்குறிப்பிடவில்லை? அல்லது குறிப்பிடாததன் அர்த்தம் என்ன? என்பது தீவிர ஆய்வுக்கு உரியது.

முதலில் இந்தச் சூத்திரத்தைத் தொல்காப்பியர் கூறுவதற்கான காரணத்தைப் பார்ப்போம். தொல்காப்பியர் இதற்கு முன்னால், மூன்று சூத்திரங்களிலும் தொடையின் வகைகளை விளக்கியுள்ளார். முதல்

சூத்திரத்தில் (செய்.88) எதுகை, மோனை, இயைபு, முரண் ஆகிய நான்கு தொடை வகைகளை மட்டும் குறிப்பிட்டுவிட்டு, அடுத்த சூத்திரத்தில் அளபெடையைச் சேர்க்க ஐந்து ஆகும் என்று கூறியுள்ளார். உண்மையில் இவையே அடிப்படை வகைகள். அடுத்த சூத்திரத்தில் பேசும் பொழிப்பு, ஒரூஉ என்ற இரண்டு வகைகளும் ஒரு அடிக்குள் வரும் சீரின் இடத்தைப் பொறுத்துப் (1-4 ஒரூஉ; 1-3, 2-4 பொழிப்பு) பெயர் பெறுவது. எனவே முன் சொன்ன எல்லாத் தொடைகளும் பொழிப்பு, ஒரூஉ என்ற இரண்டோடும் வரும். உண்மையில் தொடை என்பது செய்யுளில் சொற்கள் தொடுக்கும் முறையை விளக்குவதே. பொழிப்பு, ஒரூஉ ஆகிய இரண்டும் கூறியதற்குப் பிறகு 1-2, 2-3, 3-4 என்று அடுத்தடுத்து வருவதுபற்றிக் கூறப்படவில்லையே என்று தொல்காப்பியர் கருதியிருக்கவேண்டும். அதே சமயத்தில் ஒரூஉவும், பொழிப்பும் ஒரு வகையில் சுண்ணம், மொழிமாற்று ஆகிய பொருள்கோள்களை உள்ளடக்கியதையும் அவர் நினைத்துப்பார்த்திருக்க வேண்டும். எனவேதான் வேறுவேறு சொற்கள் அடுத்தடுத்து வருவதை 'நிரனிறை' என்றும், ஒரு சொல்லே அடுத்தடுத்து வருவதை 'இரட்டை' என்றும் இந்தச் சூத்திரத்தில் (91) வருணித்திருக்கவேண்டும்.

8.1.1. நிரனிறை

உவமைகளை அடுக்கிக் கூறக்கூடாது என்று உவமையியலில் முதலில் கூறிவிட்டு (**அடுக்கிய தோற்றம் விடுத்தல் பண்பே**), நிரனிறை யாக இருக்கும்போது மட்டும் இரண்டு உவமை அடுக்கி-தொடர்ந்து வரலாம் (**நிரனிறுத்த மைத்தல் நிரனிறை சுண்ணம், வரன்முறை வந்த மூன்றலங்கடையே**- உவமையி. கடைசி சூத்திரம்) என்று அடுத்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார். குறுந்தொகை 81ஆம் பாடலில்

நிலவும் இருளும் போலப் புலவுத் திரைக்
கடலும் கானலும் தோன்றும்

என்ற அடிகளில் (5,6) நிலவு, இருள் என்ற உவமை அடுக்கிவந்ததோடு கடல், கானல் ஆகிய இரண்டோடு நிரனிறையாகவும் அமைந்துள்ளது. இங்கு இரண்டு அடியிலும் முரணும் (முதல் இணைமுரண்) அமைந்து விட்டது.

அருளல்லதி யாதெனிற் கொல்லாமை கோறல்
பொருளல்ல தவ்வூன் தினல்

என்ற குறளில் (254) 'அருள் யாதெனின் கொல்லாமை; அல்லது யாதெனின் கோறல்' என்று உவமை அல்லாத நிலையிலும் நிரனிறை அடுக்கிவந்துள்ளது.

அடுத்து, நிரனிறை எப்படியெல்லாம் தொடையாக்கத்துக்கு உதவுகிறது என்று பார்ப்போம்.

இனிய உளவாக இன்னாத கூறல்
கனி இருப்பக் காய் கவர்ந்தற்று (100)

என்பதில் இனிய உளவாதலும், இன்னாத கூறுவதும் முறையே கனி இருப்பதற்கும், காய் கவர்தலுக்கும் உவமிக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே நிரனிறை பொருள்கோள் அமைந்ததாலேயே பாட்டில் அடி எதுகை ஏற்பட்டது. உண்மையில் கனி என்ற சொல் தேர்வே அடி எதுகைக்குக் காரணம்; நிரனிறைப் பொருள்கோள் அல்ல. ஏனென்றால் அதன் பொருளைக் குறிக்கும் சொல் இருந்தாலும் நிரனிறைதான். அன்பும் அறனும் என்ற குறளில் (45) பரிமேலழகர் நிரனிறை இருப்பதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். பண்பும் பயனும் என்று அடுத்த அடி இருப்பதால் இங்கு மெல்லின எதுகை (தொல். 90. கிளை எழுத்து வருதல்) அமைந்துள்ளதாகவே கருதவேண்டும். நிரனிறை உள்ள எல்லா குறளிலும் (254, 410, 840, 1183, 1306) எதுகைத் தொடை அமைந்துள்ளது. இங்கு எல்லாம் மேலே விளக்கியபடி, தொடை அழகுக்கு நிரனிறை முதல் காரணம் அல்ல.

8.1.2. இரட்டை

தொல்காப்பியர் ஒரு சொல்லே அடுத்தடுத்து வருவதைச் செய்யுளியலில் இரட்டை என்றும் எச்சவியலில் அடுக்கு என்றும் குறிப்பிட்டு அதை எச்சவியலில் மூன்று சூத்திரங்களில் (15, 27, 28) விவரித்துள்ளார். இசைநிறை, அசைநிலை, பொருளொடு புணர்தல் என்று மூன்று வகைப்படும் (எச்சம்.15). இசைநிறை நான்கு முறை அடுக்கியும் (எச்சம்.27), விரைவு மூன்று முறை அடுக்கியும்(எச்சம்.28) வரும். இளம்பூரணர் 'இசைநிறை எனவே செய்யுள் இலக்கணம் என்பது போந்தது' என்று கூறினாலும், இலக்கிய உதாரணங்கள் எதுவும் தரவில்லை. சேனாவரையரும் இலக்கிய உதாரணங்களைத் தராவிட்டாலும், அடுக்கு 1. ஒரு சொல்லது விகாரம்; 2. விரைவு, துணிவு, உடம்பாடு, ஒரு தொழில் பல கால் நடைபெறுதல் ஆகிய பொருள் வேறுபாடு உடையது; 3. சாதாரணமாக அடுக்கு இரண்டு சொல் என்ற நிலையில் இரண்டு பொருள் உணர்த்தாமல் விரைவு, துணிவு போன்ற பொருள் உணர்த்துவதால் இங்குத் தனியே விளக்கப்பட்டுள்ளது என்று கூறியவை சிறப்பானவை. சொல்லது விகாரம் என்றது முழுச் சொல்லே அடுக்கிவந்தாலும், சொல்லியல் நிலையில், அது கட்டிலா (Free) உருபனாக இருந்தாலும், கட்டுண்ட (Bound) உருபனாகச் செயல்படுவதாகக் கருதப்படும் என்பதே. பாம்பு பாம்பு என்ற அடுக்கு விரைவுப் பொருளை உணர்த்துகிறது என்னும்போது இரண்டாவதாக உள்ள பாம்பு விரைவு என்ற பொருளை உணர்த்தும் உருபனின் ஒரு மாற்று வடிவம்; எனவே அது கட்டுண்டது. இது சொல்லியல் கோட்பாட்டு நோக்கில் சிறப்பான கருத்து. தெய்வச்சிலையாரே சங்க இலக்கிய உதாரணங்களைக் கொடுத்து விளக்கியுள்ளார்.

துறக்குவ னல்லன் துறக்குவ னல்லன்
தொடர்வரை வெற்பன் துறக்குவ னல்லன்

என்ற கலித்தொகை அடிகளை (41) எடுத்துக்காட்டி, 'இதனுள் முந்துற்ற சொல் சொற்பொருள் உணர்த்திற்று. ஏனைய இசைநிறைக்கண் வந்தன. இசைநிறையாவது பாட்டு குறித்து வரும். அசைநிலை, செய்யுள் இன்பம் குறித்துவரும்' என்பது அவருடைய விளக்கம்: இங்கு, 'பாட்டு' என்பது எதைக் குறிக்கிறது என்பது புரியவில்லை. அடுக்கு, துணிவுப் பொருள் உணர்த்துகிறது என்பது தெளிவு. அப்படியானால் இது எப்படி இசைநிறை என்ற கேள்வியை எழுப்புகிறது. எப்படியானாலும், தொல்காப்பியர் சொல் அடுக்கி வருவதைச் சொல்லியல் நிலையிலும், செய்யுளியல் நிலையிலும் விவரித்துள்ளது சிறப்பானது. அடுக்கைச் சொல்லடுக்கு, தொடரடுக்கு என்றும் பாகுபடுத்தலாம். இங்குத் தொடரடுக்கு வந்துள்ளது. மேலும் செய்யுளியலில் 'இரட்டை' என்ற வேறு பெயர் கொடுத்தது அங்கு இரண்டு முறைதான் அடுக்கிவரும் என்று சூசகமாக உணர்த்துகிறாரா என்று இலக்கிய நோக்கில் பார்க்கவேண்டும். குறுந்தொகை 130ஆம் பாடலில்

நாட்டின் நாட்டின் ஊரின் ஊரின்
குடிமுறை குடிமுறை தேரிற்

என்ற அடிகளில் (3,4) அடுக்கு(முதல் அடியில் சொல்லடுக்கும் இரண்டாவது அடியில் தொடரடுக்கும்) வந்துள்ளது. இங்கு உ.வே.சா. 'நாடுகள் தோறும், ஊர்கள்தோறும், குடிகள்தோறும்' என்று உரை எழுதியுள்ளார். இதை இலக்கணத்தில் பங்கீட்டுப் பொருள் (Distributive) இரட்டை உருபாக (Reduplicative morph) வந்துள்ளதாக விளக்குவார்கள். பங்கீட்டு உருபாகக் கூறாமல், இரட்டை உருபாகக் கூறும்போது பொருள் அழுத்தம் உண்டாகும். யாப்பு நோக்கில் பொழிப்பு இயைபுத் தொடை (தோறும் என்ற சொல் 2, 4ஆம் சீர்களில் வருவது) அமையாமல், முன் இணை மோனையும் (முதல் இரண்டு சீரும் முழுவதும் ஒத்துப்போவது), பின் இணை மோனையும் (கடைசி இரண்டு சீர்) அமைந்துள்ளது. இதைத் துன்ப உணர்வின் வெளிப்பாடாகக் கொள்ளலாம்.

8.1.3 பிற பொருள்கோள்கள்

அகர முதல எழுத்தெல்லாம் ஆதி
பகவன் முதற்றே உலகு (1)

என்பதில் உலகு ஆதிபகவன் முதற்றே என்று பொருள் கொள்ளுவதால் இங்கு மொழிமாற்றுப் பொருள்கோள் அமைந்துள்ளது. மூலத்தின் படி (அகர...பகவன்) அடி எதுகை அமையக் காரணமாக உள்ளது. உண்மையில், மொழிமாற்றின் முக்கிய நோக்கம் ஆதி பகவனுக்குப் பொருள் அழுத்தம் கொடுப்பதுதான்.

செயற்கரிய செய்வர் பெரியர் சிறியர்
செயற்கரிய செய்கலா தார் (26)

என்ற குறளிலும் செயற்கரிய செய்கலாதார் சிறியர் என்று இருக்க வேண்டியதே மொழி மாறி இருப்பதால் பாடலின் முதல் அடியில் கடை இணை முரணும், அடி முற்று மோனையும் அமையக் காரணம் ஆகும். இதற்கும் குறிப்புப் பொருள் உண்டு. **எறும்பி யளையிற் குறும்பல் சுனைய** என்ற குறுந்தொகைப் பாடலில் (12)

அதுமற் றவலங் கொள்ளாது
நொதுமற் கழறுமிவ் வழுங்க லூரே (5,6 அடிகள்)

என்பது 'இவ் வழுங்கலூரே நொதுமற் கழறும்' என்று இருக்க வேண்டியதே மொழிமாறி இருப்பதால் அடி எதுகை (அதுமற் ... நொதுமற்) ஏற்பட்டுள்ளது. உண்மையில், 'இவ் வழுங்கலூரே' என்ற எழுவாய்த் தொடர் இரண்டு வாக்கியத்துக்கும் (முதலடி ஒரு வாக்கியம். அது இங்கு எச்சமாக ஆக்கப்பட்டுள்ளது; அதற்கும் இதுதான் எழுவாய்) பொது. தலைவியின் துன்ப உணர்வை மிகுவித்துக் காட்ட வினைத் தொடரை முன்னிறுத்தியதால் எழுவாய் இடம் மாறியுள்ளது.

குரங்குளைப் பொலிந்த கொய்சுவற் புரவி
நரம்பார்ப்பன்ன வாங்குவள் பரிய

என்ற அகநானூற்றுப் பாடல் அடிகளில் (4, 8, 9) இரண்டாவது அடி 'வாங்கு வள் நரம்பு ஆர்ப்பன்ன பரிய' என்று இருக்கவேண்டியதே மொழி மாறி இருப்பதால் அடி எதுகை அமையக் காரணம். அடிமறி யாப்புப் பாடல்கள் வாசகரின் ஆர்வத்தைத் தூண்டுவன.

குறுந்தொகை 138ஆம் பாடலிலும் 'யாம் கொன்னூர் துஞ்சினும் துஞ்சலமே' என்று இருக்கவேண்டியது நியதித் தொடரை (கொன்னூர் துஞ்சினும்) முன்னிறுத்தும்படி மொழிமாற்றியதால் **கொன்னூர் துஞ்சினும் யாம்துஞ்சலமே** (முதலடி) என்று அமைந்துவிட்டது. அதனால் தலைவியின் செயலுக்குப் (தூங்காததற்கு) பொருள் அழுத்தம் ஏற்பட்டதோடு தொடர்க்கட்டிலும் எழுவாய் + பயனிலை, எழுவாய் + பயனிலை என்று ஒரு சீர்மை ஏற்படுத்தப்பட்டுவிட்டது. மேலும், மொழிமாற்றுப்படி, **கொன்னூர் துஞ்சினும்** என்பது **துஞ்சலமே** என்பதன் வினையடையாக மட்டும் அமைய, பாட்டில் உள்ளபடி, **யாம் துஞ்சலமே** என்பதை முழுவதும் தழுவி, தன்னுடைய துயரத்தின் ஆழம் புலப்படுத்தப்பட்டுவிடுகிறது. வாசகரின் ஆவலைத் தூண்டிக் கவிதையைத் தொடர்ந்து வாசிக்க வைக்கும் உத்தியைக் கடைப்பிடித்துப் புலவர் இப்படி அமைத்துவிட்டார்.

8.2. விட்டிசை பெருக்கமும் குறைப்பும்

சில பாடல்களில் மொழிமாற்று தொடையாக்கத்துக்குப் பயன்படுவதோடு கூடுதல் விட்டிசை (Clause-boundary,) ஏற்பட்டுக் கவிதைக்கு ஓசை இன்பம் மிகுவித்துப் (Dillon, 1980 : 228). பொருள் அழுத்தத்தையும் ஏற்படுத்தும்.

வாரார் போல்வர்நம் காதலர்
வாழேன் போல்வல் தோழி யானே

என்ற குறுந்தொகை அடிகளில் (103 . 5,6) கடைசி அடி 'தோழி யானே வாழேன் போல்வல்' என்றிருக்கவேண்டியதுதான் மொழிமாற்று அடிமோனை அமைய வழி வகுத்தது. இதைத் தொடரியல் நோக்கில் வினை முன்னிறுத்தம் என்ற மாற்றுமுறை(Verb Fronting Transformation) நடைபெற்றுள்ளது என்று கொள்ளவேண்டும். இது தலைவியின் இயலாமையை அழுத்தமாக வெளிப்படுத்துகிறது. அதற்கும் மேலாக ஒலியியல் நோக்கில் இங்கு விட்டிசை (Juncture) மாறுபட்டுள்ளதும் கவனிக்கத்தகுந்தது. பாடலில் **வாழேன் போல்வல் # தோழி # யானே** என்று இரண்டு விட்டிசை- ஒலிநிறுத்தம் அமைய, சாதாரண நிலையில் **தோழி # யானே வாழேன் போல்வல்** என்று ஒரு விட்டிசையே பெறும். பாட்டில் ஒலிநிறுத்தம் பொருள் உடையது (பொற்கோ, 1995:12) என்பதற்கு ஏற்ப, இங்குப் பாடலில் உள்ள கூடுதல் ஒலிநிறுத்தம் தலைவி பிரிவுத் துன்பத்தைத் தாங்கமுடியாத நிலையை மிகுவித்துக் காட்டுகிறது.

குறுந்தொகை 135ஆம் பாடலின் கடைசி அடி **அழாஅல் தோழி அழுங்குவர் செலவே** என்பது தோழி, செலவு அழுங்குவர், அழாஅல் என்று இருக்கவேண்டியதே மொழி மாறி உள்ளது. இங்கு இன்னொன்றும் கவனிக்கலாம். விளியைக் குறை வாக்கியமாகக் கொண்டால் மொத்தம் மூன்று வாக்கியம் உள்ளன. எனவே ஒலிநிலையில், தோழி # செலவு அழுங்குவர் # அழாஅல் என்று இரண்டு விட்டிசை இருக்கும். பாடலில் **அழாஅல் தோழி #அழுங்குவர் செலவே** என்று விட்டிசையின் எண்ணிக்கையைக் குறைத்ததன் மூலம் தலைவியின் துன்ப உணர்வைக் குறைப்பதாகத் தோழியின் பேச்சு அமைந்துள்ளது. மேலும் ஒலிக்கட்டு நோக்கில் பொழிப்பு மோனையும், தொடர்க்கட்டு நோக்கில் வினைச்சொல் + பெயர்ச்சொல், வினைச்சொல் + பெயர்ச்சொல் என்று ஒரு சீர்மையும் ஏற்படுத்தப்பட்டுள்ளன. மேலும் அழாஅல் என்ற வினையை முன்னிறுத்தியதன் மூலம் தலைவி மீதுள்ள அக்கறையையும் தோழி புலப்படுத்திவிடுகிறாள். எனவே இந்த அடியை இயல்பாகக் கொண்டால் இன்னும் பொருள் சிறக்கிறது.

8.3. பா

கொடிகுவளை கொட்டை நுசுப்புண் கண்மேனி என்று தொடங்கும் நிரனிறை அமைந்த செய்யுளை அவர் எடுத்துக்காட்டி இங்கு நிரனிறை இல்லாமல் இருந்தால் 'கொடிநுசுப்பு குவளை உண்கண் கொட்டை மேனி' என்று அமைந்து காய் முன் நிரை என்றும், மா முன் நேர் என்றும் ஈரிடத்தில் வெண்பா இலக்கணத்தோடு பொருந்தாமல் போகிற குற்றம் ஏற்பட்டுவிடுகிறது என்று அரங்கராசன் (1979 : 178) விளக்கியுள்ளார். எனவே நிரனிறை பா இலக்கணத்தைப் போற்ற உதவியாக உள்ளது.

அகர முதல என்ற முதல் குறளிலும்'உலகு ஆதி பகவன் முதற்றே' என்று பரிமேலழகராலும் பிறராலும் கொள்ளப்பட்டுள்ளது. இங்கும் மூன்றாவது சீர் (எழுத்தெல்லாம்) காய்ச்சீராகவும் நான்காவது சீர் (ஆதி) நேர் வந்து தேமாவாக அமைய, வெண்பா இலக்கணம் பொருந்தி வருகிறது. 'உலகு' நான்காவது சீராக அமைந்தால் காய் முன் நிரை வந்து வெண்பா இலக்கணம் போற்றப்படவில்லை என்று ஆகிவிடும். எனவே இங்கும் பாவுக்காகமொழி மாற்றப்பட்டிருக்கிறது என்றும் கொள்ளலாம்.

8.4. பொருள்

கண்டனென் கற்பினுக் கணியைக் கண்களால் என்ற கம்பராமாயணப் பாடலை எடுத்துக்காட்டி 'நகரில் கற்பினுக்கணியைக் கண்களால் கண்டனென்' என்ற வரிசையில் அமைவதற்கு முக்கிய காரணம் 'பொருட் சிறப்பே' என்று அரங்கராசன் குறிப்பிட்டுள்ளார் (ப. 180). இது ஒரு கருத்தாடல் என்ற முறையில் (இது உண்மையில் பாத்திரத்தின் கூற்று; ஆசிரியர் கூற்று அல்ல) கேட்பவனின் மனநிலையை உணர்ந்து பேசுவதைப் புலப்படுத்துகிறது. உண்மையில் கம்பர் அனுமன் மூலம் தன்னுடைய உளவியல் அறிவை இங்குப் புலப்படுத்தியுள்ளதாகக் கொள்ளலாம். 'பொருள் சிறப்பு' என்பதைக் குறிப்புப் பொருள் என்றோ நடைப் பொருள் என்றோ கொள்வது இன்னும் சிறப்பாக இருக்கும். பொருள்கோளின் பயன்பாடு குறிப்புப் பொருள் உணர்த்துவதே என்று கூறுவது மிகையாகத் தோன்றினாலும் தவறாகக் கொள்ளமுடியாது.

8.5. நகைச்சுவை

மாடுதின்பான் பார்ப்பான் மறையோது வான்பறையன் என்ற காளமேகப்புலவர் பாடலை எடுத்துக்காட்டி 'விற்பூட்டுப் பொருள் கோளாற் 'பறை' என்பதனை முதலடியின் முதற் சீருக்கு முன்னே சேர்த்துப் 'பறை மாடு தின்பான், பார்ப்பான் மறை ஓதுவான்' என்ற உண்மைப் பொருளைப் பெறலாம்' என்று அரங்கராசன் (1979 : 184) விளக்கியுள்ளார். இந்தச் சொல் மாற்றத்துக்குச் 'சிலேடையே' தலைமைக் காரணம் என்பார் அவர். அவரே முன்னால் (ப.183) குறிப்பிட்டபடி 'நகைச்சுவை கருதியது' என்று கொள்வது இன்னும் சிறப்பாக இருக்கும்.

8.6. சுருக்கம்

ஒரு அளைமறி பாப்புப் பாடலை எடுத்துக்காட்டி அது 'சுருக்கம்' கருதியது என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். இது ஏற்றுக்கொள்ளத்தகுந்ததே. **தாழ்ந்த உணர்வினராய்த் தாளுடைந்து தண்டூன்றி தளர்வார் தாமும்** என்று தொடங்கும் பாடலை எடுத்துக்காட்டி, அங்கு மூன்று வாக்கியங்கள் இருந்தும், கடைசி வாக்கியத்தில் மட்டும் இருக்கும் எழுவாய்த் தொடர், ஏனைய இரண்டு வாக்கியத்துக்கும் சென்று சேருகிறது என்பதால் அது அளைமறி பாப்பாகக் கருதப்படுகிறது என்பார். மாற்றிலக்கண மொழியியல் நோக்கில் முன்னிறுத்தமும்

இடமாற்றமும், கெடலும் ஒத்த இரண்டு எழுவாய்த் தொடரும் கெட்டுவிட்டதாகவும் **(Deletion of Identitical NP)** விளக்கலாம். **நிலத்தினும் பெரிதே வானினும் உயர்ந்தன்று** என்ற குறுந்தொகைப் பாடலில் (3) அதே தன்மையைக் காணலாம். நிரனிறை அமைந்துள்ள ஒரு குறளில் (254) ஒரு ஒத்த தொடரைக் கெடுத்து, மொழி மாற்றும் செய்யப்பட்டுள்ளது.

அருளல்லதி யாதெனிற் கொல்லாமை கோறல்
பொருளல்ல தவ்வூன் தினல்

என்ற குறளில் 'அருள் யாதெனின் கொல்லாமை; அல்லது யாதெனின் கோறல்' என்பதே **'யாதெனின்'** என்ற ஒரு ஒத்த தொடரைக் கெடுத்தும் **'அல்லது'** என்பதை மொழிமாற்றியும் நிரனிறையாக அமைக்கப் பட்டுள்ளது. இங்கு நிரனிறை தொடர் கெடுவதற்கு உதவியுள்ளது. இதையும் சுருக்கம் எனலாம்.

செய்யுளில் எப்பொழுதும் ஒத்த சொல் அல்லது தொடர் மட்டும் கெடாமல் வேறு சிலவும் கெடுவதைக் காணமுடிகிறது. **உடையார் முன் இல்லார் போல் ஏக்கற்றும் கற்றார்** என்ற குறளில் (395) கற்றார் எப்பேர்ப்பட்டவர் என்று விளக்காமல் **கடையரே கல்லாதவர்** என்று மட்டுமே விளக்கப்பட்டுள்ளது. பரிமேலழகர் **கடையர்** என்றதனால் அதன் மறுதலைப் பெயர் (அதாவது தலையாயினார்) வருவிக்கப்பட்டது என்று விளக்கியுள்ளார். இங்கு முரண் சொல் கெட்டுள்ளது.

பிறவிப் பெருங்கடல் நீந்துவர் நீந்தார்
இறைவன் அடிசேரா தார்

என்ற குறளில் (10) இரண்டு வாக்கியங்கள் உள்ளன. முதல் வாக்கியம், செயப்படுபொருள்$_1$ + பயனிலை; இரண்டாவது வாக்கியம், பயனிலை + எழுவாய். முதல் வாக்கியத்தில் எழுவாய் இல்லை; இரண்டாவது வாக்கியத்தில் செயப்படுபொருள் இல்லை. இதற்கும் மேலாக இரண்டு வாக்கியத்தையும் இணைக்கும் தொடரிணைவும் இல்லை. தொடரிணைவு இல்லாததைக் கடை இணை முரண் ஈடு கட்டிவிட்டதாகக் கொள்ளலாம். செயப்படுபொருள் இரண்டு வாக்கியத்துக்கும்பொது**(பிறவிப் பெருங்கடல்)**. ஒத்த தொடர் கெடுதல் என்ற கருத்தின்படி இரண்டாவது வாக்கியத்தில் உள்ள செயப்படுபொருள் கெட்டுவிட்டது. எழுவாய்தான் வேறுவேறு; இருந்தாலும் இரண்டு வாக்கியமும் முறையே உடன்பாட்டு வாக்கியம், எதிர்மறை வாக்கியம் என்று அமைந்திருப்பதால் முதல் வாக்கியத்துக்கு உரிய எழுவாய் இரண்டாவது வாக்கியத்தின் எழுவாயின் எதிர்மறையை (அடி சேராதார் என்பதன் எதிர்மறை அடி சேர்ந்தார்) வருவித்துக் கொள்ளப்பயன்படுகிறது. பரிமேலழகரும் 'சேர்ந்தார்' என்பது சொல்லெச்சம் என்று விளக்கியுள்ளார். எதிர்மறையும் ஒருவகையில் முரணே, இது இலக்கிய மொழியின் சிறப்புப் பண்பு என்று நினைக்கவேண்டியிருக்கிறது. அதாவது செய்யுளில் உள்ள இரண்டு

முரண் சொற்களில் ஒன்று கெடலாம் என்று பொதுமைப்படுத்தலாம். எப்படியானாலும் எழுவாயும், செயப்படுபொருளும் கெடுவதற்குக் காரணம் யாப்பே; அதாவது வெண்பா யாப்பின் கட்டுப்பாடு - சீர் எண்ணிக்கைக் கட்டுப்பாடு, அதன் மூலம் சொல் எண்ணிக்கைக் கட்டுப்பாடு ஆகியவையே காரணம். அப்படியானால், **கொடி குவளை** என்ற பாட்டிலும் **அகர முதல எழுத்தெல்லாம்** என்ற பாட்டிலும் தளைக் கட்டுப்பாடு காரணமாக மொழிமாற்று நடைபெற, **உடையார் முன், பிறவிப் பெருங்கடல்** என்ற குறள்களில் பா வகைக் கட்டுப்பாடு காரணமாக மொழிமாற்றும் சொல் கெடலும் நடைபெற்றுள்ளன என்று கொள்வது இன்னும் சிறப்பாக இருக்கும்.

கருத்தாடல் நோக்கில் செய்யுளை ஆராயும்போது வாக்கியங் களுக்கு இடையே தொடரிணைவும் (Cohesion) கருத்திணைவும் (Coherence) அமையும் விதத்தை ஆராயவேண்டும் என்று கூறுவார்கள். ஆனால் பல செய்யுள்களில் தொடரிணைவு, கருத்திணைவுச் சொற்கள் காணப்படுவதில்லை. இருந்தாலும் செய்யுளில் தொடையாக்கம் மூலமாக அவை ஈடு செய்யப் பட்டுள்ளதைப் பார்க்க முடிகிறது. உதாரணமாக,

செயற்கரிய செய்வார் பெரியர் சிறியர்
செயற்கரிய செய்கலா தார்

என்ற குறளில் (26) இரண்டு வாக்கியங்கள் தனித்தனியே உள்ளன. அங்கு, தொடரிணைவுச் சொல் இல்லை. பொதுவாக, அதுபோல அல்லது அப்படியே என்ற தொடரிணைவுச் சொல் சேர்த்துக் கூறும் போது சொல்கிற கருத்தில் தருக்க ரீதி காணப்படும். அதற்குப் பதிலாக, இரண்டாவது வாக்கியம் பயனிலை+எழுவாய் மாற்றி அமைக்கப் பட்டதன்மூலம் இரண்டு பயனிலைகளை அடுத்தடுத்து வைத்தும் கடைஇணைமுரண் அமைத்துத் தொடரிணைவுச் சொல் இல்லாதது ஈடு செய்யப்பட்டுவிட்டதாகக் கொள்ளலாம். **அற்றைத் திங்கள்** என்ற புறப்பாடலில் (112) முதல் இரண்டு அடியில் கடந்த கால நிலையை வருணித்துவிட்டு மூன்றாவது அடியில் **இற்றைத் திங்கள்** என்று தொடங்கி மூன்று அடிகளில் நிகழ்கால நிலை வருணிக்கப்பட்டுள்ளது. இங்குக் கருத்திணைவு சொல் பயன்படுத்தப்படாவிட்டாலும் இரண்டு கருத்துகளையும் வருணித்த முறையில் காணப்படும் பல மாறுபாடுகள் (வாக்கிய அமைப்பு, சொல் எண்ணிக்கை ஆகியவைகளில்) கருத்து முரணை வலியுறுத்தியுள்ளன (விளக்கத்துக்குப் பார்க்க, சண்முகம், 1997). செய்யுளில் குறைந்த சொற்களில் பொருள் உணர்த்தப் படுவதைச் செறிவு (Compression) என்றும் குறிப்பிடுகிறார்கள் (Grinder & Elgin, 1973 : 177).

8.7. வாசகர் ஆர்வத்தைத் தூண்டல்

குறளில் பல இடங்களில் (**எண்ணிய எண்ணியாங்கு எய்துப** - 666, **ஆக்கம் அதர்வினாய்ச் செல்லும்** - 594) மொழிமாற்று வாசகரின் ஆர்வத்தைத் தூண்டுவதற்காகவே அமைக்கப்பட்டதாகக் கருதலாம்.

அடிமறி அமைந்த பாடல்களும் இதற்கு நல்ல உதாரணம். **அதுகொல் தோழி காம நோயே** என்ற குறுந்தொகைப் பாடலில் (5) அது முதல் அடியாக அமைந்துள்ளதால் தலைவி ஏன் அப்படி சொல்கிறாள் என்று அறிந்துகொள்ள ஆர்வம் ஏற்பட்டு மீதி அடிகளை வாசகர் படிக்க முற்படுவார். நீண்ட பாடலை வாசகர் தொடர்ந்து படிக்கும்படிச் செய்யவும் பொருள்கோள் முறை பயன்படுத்தப்படலாம். உண்மையில் மாற்றிலக்கண மொழியியல் நோக்கில் என்னென்ன தொடரியல் மாற்றங்கள் நடைபெற்றிருக்கின்றன என்று அறிந்தால், புலவன் கருதிய குறிப்புப் பொருளை எளிதாகப் புரிந்துகொள்ளமுடியும்.

9. முடிவுரை

தொல்காப்பியரின் **மொழிபுணர் இயல்பு** செய்யுளின் தொடரியல் ஆய்வில் ஒரு வகை. அதைப் படைப்பாளி நோக்கிலும் வாசகர் நோக்கிலும் உணர்த்தி, அது தொடையாக்கத்துக்குப் பயன்படுவதையும் சுருக்கமாகச் சொல்லியது மிகவும் சிறப்பானது. பிற்கால இலக்கண ஆசிரியர்கள் சில புதிய வகைகளைச் சேர்த்துள்ளார்கள். அவர்களின் கோட்பாடு வேறுபட்டுவிடுகிறது. அது விரிவான ஆய்வுக்கு உரியது. பொருள்கோள் ஆய்வை இலக்கிய மொழியின் ஒலியியல், சொல்லியல், தொடரியல், கருத்தாடல் ஆய்வோடு இணைத்துத் திரள் பொருள், உள்ளுறை உவமை, இறைச்சி ஆகியவைகளைத் தாண்டி, இலக்கிய உருவாக்கம், உருவவாக்கம், இலக்கியச் சுவைபேறு ஆகியவைகளை உணர்ந்து அங்குப் புதைந்துள்ள குறிப்புப்பொருள் தேடும் ஆய்வாக எடுத்துக்கொண்டு மேலேமேலே போகவேண்டும்.சங்க இலக்கியம், குறள் போன்ற இலக்கியங்களிலும் பொருள்கோள் ஆய்வை ஆழமாக மேற் கொண்டால் இலக்கிய ஆய்வில் பொருள்கோளின்சிறப்பிடம் தெளிவுபடும்.[2]

துணை நூல்கள்

1. அகத்தியலிங்கம், ச. இலக்கிய உருவவாக்கம் **புலமை**. 22.2.1-42, 1996.
2. அரங்கராசன், மருதூர் ச. **பொருள்கோள்**. மருதூர், 1979.
3. காளிதாஸ், கா. 'நிரனிறையணி- ஒரு நோக்கு '**மூன்றாம் கருத்தரங்கு தமிழ் இலக்கிய ஆய்வுக்கோவை**. தொகுதி 1. (பதிப்பர்கள், 1989. அகத்தியலிங்கம், ச. & கந்தசாமி, சோ.ந.) ப. 212-7, தஞ்சை.
4. காளிமுத்து, கா. 'குறுந்தொகையில் முரண்தொடை' **பதினோராவது கருத்தரங்கு ஆய்வுக்கோவை**, தொகுதி. 2. ப. 64-8. ஹைதராபாத், 1979.
5. கிருட்டிணமூர்த்தி, கோ. **தொல்காப்பிய ஆய்வின் வரலாறு**, சென்னை, 1990.
6. கோதண்டராமன், பொன்(பொற்கோ). **புதிய நோக்கில் தமிழ் யாப்பு**, சென்னை, 1995.
7. சண்முகம், செ.வை. **சொல்லிலக்கணக் கோட்பாடு -1**. அண்ணாமலைநகர், 1984.
8. சண்முகம், செ.வை. 'இலக்கிய உரை: மொழியியல் நோக்கு' **புலமை**. 21. 2. 1 - 2, 1995.

9. சண்முகம், செ.வை. **இலக்கியமும் மொழி அமைப்பும்,** சென்னை, 1997.
10. சாமிநாதையர், உ.வே. (பதிப்பு) **குறுந்தொகை மூலமும் உரையும்,** மூன்றாம் பதிப்பு, சென்னை, 1955.
11. சிவலிங்கனார், ஆ.(பதிப்பு). **தொல்காப்பியம்:உரைவளம். சொல்லதிகாரம் எச்சவியல்.** சென்னை,1 988.
12. சோமசுந்தரனார், பொ.வே.(உரை). **குறுந்தொகை.** சென்னை, 1955.
13. தெய்வசுந்தரம், ந. தமிழ் வழி அறிவியல் கருத்தாடல் : சில கருத்துகள் **புலமை.** 15.1.1.-14, 1989.
14. பட்டாபிராமன், .துரை. **இலக்கண ஆய்வடங்கல்:எழுத்தும் சொல்லும். முதல் தொகுதி.** அண்ணாமலைநகர், 1992.
15. வெள்ளைவாரணன், க. (பதிப்பு). **தொல்காப்பியம் செய்யுளியல் : உரைவளம்.** மதுரை.
16. Balasubramaniyan, K. Index of Tolkappiyam, Unpublished, 1981.
17. Ching, Marvin K.L. et. al. (Ed.) **Linguistic Perspectives on Literature,** London, 1980.
18. Ching, Marvin K.L. et.al. An Introduction by the Editors' in Ching, Marvin, K.L. et. al. 1980 : 3 - 38, 1980.
19. Dillon, George L. 'Inversions and Deletions in English Poetry' in Ching Marvin, K.L. et. al. pp. 213 - 34, 1980.
20. Grinder, J.T. & Elgin S.H. 'The Application of Transformational Grammar to Literary analysis' in **Guide to Transformational Grammar (History, Thoery, Practice),** New York, 1973.

1. கருத்தரங்கில், முனைவர் திருமுருகன் 1. 'நினைய' என்ற பாடம் பொழிப்பு எதுகை (வினையிலும். . . .நினைய) அமையக் காரணமாய் இருப்பதால் இந்தப் பாடமே பொருந்தும். 2. பரிமேலழகர் திருக்குறள் உரையில் 'சேர்ந்தார்' (3) என்பதற்கு இடைவிடாது நினைத்தல் என்றும், 'சேராதார்' (10) என்பதற்கு மாறி நினைப்பார் என்றும் விளக்கம் தருவதால் 'நினைத்தல்' என்பதற்குச் சேர்தல் என்று பொருள் கொண்டால் சரியாகிவிடும் என்று கூறினார். ஆனால் சேர்தல் என்பது இடைவிடாது நினைத்தல் என்பதால் நினைதல் என்ற சொல்லும் சேர்தல் என்ற சொல்லும் ஒரே பொருள் உடையதாகக் கொள்ள முடியாது. எனவே தொல்காப்பியர் நிரனிறை என்பதே விளக்கமாக இருப்பதாகக் கருதித் தொடைநயத்துக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து 'நினைய'என்ற சொல்லைக் கையாண்டிருக்கலாம் என்று வேண்டுமானால் கருதலாம்.

2. இந்தக் கட்டுரையில் உள்ள பல கருத்துகளைப் பல நாள், பல மணி நேரம் என்னோடு விவாதித்துத் தெளிவுபடுத்திய பேரா. ச.அகத்தியலிங்கம் அவர்களுக்கு நன்றி. இதன் முந்தைய வடிவத்தைப் படித்துக் கருத்துரைத்த பேராசிரியர்கள் ச.அகத்தியலிங்கம், க.பாலசுப்பிரமணியன் அவர்களுக்கும், குறளில் நிரனிறை இருப்பதைச் சுட்டிக்காட்டிய பேரா. இரா. சாரங்கபாணி அவர்களுக்கும் நன்றி.

செய்யுளாக்கத்தில் இடைச்சொல்லின் பங்கு

முனைவர் கு.வெ. பாலசுப்பிரமணியன்

சொற்கள் நான்கு வகைப்படும். பெயர், வினை, இடை உரி என்பன அவை. இவற்றுள் பெயரும் வினையும் தலைமைத்தன்மை யுடையன. இடை உரி ஆகிய இன்றியும் பெயரும் வினையும் இயங்கும். ஆனால் இடையும் உரியும் பெயரையும் வினையையும் சார்ந்தே இயங்கும்.

இடைச் சொற் கிளவியும் உரிச்சொற் கிளவியும்
அவற்றுவழி மருங்கில் தோன்று மென்ப
(தொல். பெய.5)

என்ற நூற்பா இவ்விருசொற்களின் சார்புத்தன்மையைக் காட்டும். பெயர், வினை ஆகியவற்றோடு இயங்கும் சார்புத்தன்மையுடைய இடை உரி ஆகியவற்றுள் இடைச்சொற்கள் தமக்கெனச் சுட்டப்பெறும் தனித்த இயல்புகளைப் பெற்றில என்பதும் தொல்காப்பியர் கூறும் கருத்தாகும்.

இடையெனப் படுவ பெயரொடும் வினையொடும்
நடைபெற் றியலும் தமக்கியல் பிலவே
(இடை : 1)

என்ற நூற்பா வழி இடைச்சொற்கள் பெயர்ச்சொற்பொருளையும் வினைச்சொற் பொருளையும் சார்ந்து வருமேயன்றித் தமக்கெனத் தனிப் பொருளுடையவல்ல என்பதை உணர்த்தினர். சொற்கு இயல்பாவது பொருண்மை தெரிதலும் சொன்மைதெரிதலும். உரிச் சொற்களுக்குத் தனிப் பொருண்மை உண்டு. இடைச் சொற்களுக்குப் பொருண்மை தெரிதலாகிய இயல்பு இல்லை என்பதே தொல்காப்பியரால் கூறப்பெற்றது.

இடைச்சொற் பொருண்மை

இடைச் சொற்கள் ஏழுவகைய. இவற்றுக்குத் தனிப் பொருண்மை இல்லையா என்பது ஆய்வுக்குரியது. சாரியைகள், இடைநிலைகள், வேற்றுமை உருபுகள், அசை நிலைகள், இசை நிறைக்கிளவிகள் குறிப்புப் பொருளன, உவமஉருபுகள் ஆகியன முற்றிலும் பொருள் பயவா நிலையின எனச் சொல்லலாமா? யாதொரு பொருளையும் பயவாவிடின் சொல்லால் தொடர்க்குப் பயன் என்ன? ஆகவே இடைச் சொற்களுக்குப் பொருண்மை உண்டு: அவை பெயரையும் வினையையும் சார்ந்தன்றி இன்ன பொருளில் வருவன என்றுணரப்பெறா என்பது கருத்தாகும். எடுத்துக்காட்டாக 'மன்' என்னும் இடைச்சொல் கழிவு, ஆக்கம், ஒழியிசை என்ற முப்பொருண்மை உடையது.

சிறியகட் பெறினே எமக்கீயு மன்னே
பண்டு காடுமன் இன்று கயல் பிறழும் வயலாயிற்று
கூரியதோர் வாள்மன்

என மூன்று வேறு பொருண்மைகள் ஓரிடைச்சொல்லாற் பெறப்பட்டன. பெயர் வினைச் சொற்களோடு சேர்ந்து சூழலுக்கேற்ப இச்சொல், வேறு வேறு பொருளுணர்த்தியதன்றி இச்சொல் தனியே பயின்று இப்பொருண்மைகளை உணர்த்த வல்லதில்லை. 'மன்' உணர்த்தும் மூன்று வேறு பொருண்மைகள் உரைநடையில்,

சிறிதே கள் இருப்பின் எனக்குக் கொடுப்பானே! ஐயோ இன்று
இல்லாமல் போய்விட்டானே!
ஏ அப்பா! முன்பு காடாக இருந்த இடம் எப்படி ஆகிவிட்டது!
சிறிதும் கூர்மையே இல்லாத வாளாக இருக்கிறதே!

என்றும் விரிந்து நிற்கும். எனவே செய்யுட் செறிவிற்கும், கூறுவான் உணர்ச்சியை அழகுற வடிவப்படுத்தற்கும் இடைச்சொல்உதவுமென்பதை அறியலாம். இவ்விடைச் சொற்களில் பல ஒரு காலத்தில் முழுச் சொற்களாக இருந்தன என்றும் பின் இவை புழங்கிப் புழங்கித் தேய்ந்தன என்றும் கால்டுவெல் கூறுவார். ஆயினும் எல்லா இடைச்சொற்களுக்கும் இக்கருத்து உரியதாகாது.

இடைச்சொற்களின் இடம்

மொழிக்கு முன்னும் பின்னும் வருமாயினும் பெரும்பான்மையும் இடை வருதலின் இடைச்சொல்லாயிற்று என்பர் சேனாவரையர். பெயரும் வினையும் இடமாக நின்று பொருளுணர்த்தலின் இடைச் சொல்லாயிற்று என்பர் தெய்வச்சிலையார். பெயர்ச்சொல் வினைச் சொற்களுமாகாது அவற்றின் வேறுமாகாது இடைநிகரனவாய் நிற்றலின் இடைச் சொல்லாயிற்று என்பர் சிவஞான முனிவர். முனிவர் மேலும்,

"இனி இடைநிகரனவாய் நிற்றலின் இடைச்சொல் எனக் காரணக்
குறி போந்ததூஉமன்றித் தனித்து நடத்தலின்றிப் பெயர்
வினைகளிடமாக நடத்தலின், இடைச்சொல் எனக் காரணக்
குறி போந்ததெனினும் அமையும். . . .இடமென இயற்சொல்லாற்
கூறாது இடையெனத் திரிசொல்லாற் கூறியது என்னை
யெனின் இயற்சொல்லாற் கூறின் இடப்பொருளை
உணர்த்தும் சொல்லெனப் பொருள்படுமாதலின் அதனோடு
இதற்கு வேற்றுமை தோன்றற் கென்க" (நன். 420 விருத்தி)

என்றும் கூறுவர். பெயர் வினைகளிடமாக நடத்தல் பற்றி இடைச் சொல் எனப்பட வேண்டியது இடைச்சொல்லெனப்பட்டது என்பது அவர் கருத்து. பெயர் வினைகளிடமாக நடக்கும் என்பது

உரிச்சொற்குமுரிய இலக்கணம். 'பெயரிலும் வினையிலும் மெய் தடுமாறி' என்ற உரிச்சொல் இலக்கணத்தை நினைக. எனவே சாரியை, இடை நிலை என்பன சொற்கு இடையேயும், உவம உருபு வேற்றுமையுருபு என்பன தொகை மொழிகட்கு இடையேயும், பயின்று வரும் பெரும் பான்மை பற்றியே இடைச்சொல் எனப்பெற்றது என்பது பொருந்துவதாகும்.

செய்யுளாக்கத்தில் இடைச்சொற்கள்

சாரியைகள், காலம் காட்டும் இடைநிலைகள், வேற்றுமை உருபுகள், அசை நிலைகள், இசை நிறைக்கிளவிகள், குறிப்புணர்த்தும் கிளவிகள், உவம உருபுகள் எனப்பெறும் ஏழுவகை இடைச்சொற்களில் சாரியைகள் குறித்து எழுத்ததிகார உருபியலிலும், காலங்காட்டும் இடைநிலைகள் பற்றிச் சொல்லதிகார வினையியலிலும், வேற்றுமை உருபுகள் குறித்துச் சொல்லதிகார வேற்றுமையியல், வேற்றுமை மயங்கியல், விளிமரபு ஆகிய மூன்றிலும், அசைச் சொற்கள், இசை நிறைக் கிளவிகள், குறிப்பாற்பொருள் செய்குந ஆகியன குறித்துச் சொல்லதிகார இடையியலிலும் உவமஉருபுகள் குறித்துப் பொருளதிகார உவமயியலிலும் தொல்காப்பியர் விளக்கியுள்ளார். எனவே தொல்காப்பியத்தின் மூன்றதிகாரங்களிலும் இடைச் சொற்களைக் குறித்து விளக்கங்கள் இடம்பெறுகின்றன.

புணரியல் நிலையிடைப் பொருள் நிலைக்குதவுந

புணரியல் நிலையில் இவை உயர்திணைப் பொருள், இவை அஃறிணைப்பொருள் என்று ஆண்டு வரும் சாரியைகள் உணர்த்துகின்றன. எனவே புணரியல் ஒன்பது சாரியைகளைக் குறித்தது ஆசிரியர் அவை எல்லாவற்றையும் "புணரியல் நிலையிடைப் பொருணிலைக் குதவுந" எனக் குறிக்கவில்லை.

அவைதாம்

இன்னே வற்றே அத்தே அம்மே
ஒன்னே ஆனே அக்கே இக்கே
அன்னென் கிளவி உளப்படப் பிறவும்
அன்ன என்ப சாரியை மொழியே (தொல். எழு. 120)

இவற்றையன்றித் தம், நம், நும், உம், ஞான்று, கெழு, ஏ, ஐ என்பன வற்றையும் உரையாசிரியர்கள் காட்டுவர். இவற்றுள் பல இன்னோசை பயத்தற்கும், சொல்லை இயைபுபட உருவாக்குவதற்கும் உதவுவன.

மரம்	+	ஐ	+	மரத்தினை	=	1
அவை	+	ஐ	+	அவையற்றை	=	1
விள	+	கு	+	விளவிற்கு	=	1

மேற்காட்டிய சாரியைகளில் சில பொருள்நிலைக்கு உதவும்.

பல்லவை நுதலிய அகர இறுபெயர்
வற்றொடு சிவணல் எச்ச மின்றே (எழுத் : 175)

என்பதால் வற்றுச்சாரியை, பலவின்பாற் பொருண்மையை உணர்த்தத் துணையாகிறது.

எல்லா மென்னும் இறுதி முன்னர்
வற்றென் சாரியை முற்றத் தோன்றும் (எழுத் : 190)

என்பதால் வற்றுச்சாரியை அஃறிணைப் பொருண்மைக்கே உரியது என்பது தெளிவுறுத்தப்பெற்றது. எல்லா என்னும் சொல் உயர்திணைக் காயின் நம்முச்சாரியை வரும் என்பதும் உரைக்கப்பெற்றது. எனவே பொருள் உணர்த்தும் சாரியைகளைப் பொருள்நிலைக்குதவுந எனப் பிரித்து ஈண்டுக் கூறினர். தெய்வச்சிலையார் அல்வழிப் பொருட்குரிய சாரியைகள் இவை, வேற்றுமைப் பொருட்குரிய சாரியைகள் இவை எனப் பாகுபாடு பெறுதல் நோக்கியே இவ்வாறு கூறப்பெற்றதென்பர். நன்னூலார் இத்தகையவற்றைச் சாரியை என்னாது சாரியை உருபு என்றனர்.

செய்யுளாக்கத்தில் பொருணிலைக்குதவுந

தான் தாம் என்பன உருபேற்ற இடப்பெயர் வடிவங்கள், இவை பெயரோடு சேர்ந்து சாரியையாக ஒருமை பன்மைப்பாலையோ, திணையையோ உணர்த்துநெறி செய்யுளில் காணப்பெறுகின்றது.

வழுவின் றிசைக்கும் குழலோன் தானும் (சிலம்பு 3 : 69)
மணமனை புக்கு மாதவி தன்னொடு (சிலம்பு 3 : 172)

அ,இ,உ என்ற சுட்டெழுத்துக்களோடும், எ,யா ஆகிய வினாவெழுத்துக் களுடனும் வேற்றுமை உருபு இணையுங்கால் வற்றுச் சாரியை சேர்கின்றது.

அ	+	வற்று	+	ஐ	=	அவற்றை
இ	+	வற்று	+	ஐ	=	இவற்றை
உ	+	வற்று	+	ஐ	=	உவற்றை
எ	+	வற்று	+	ஐ	=	எவற்றை
யா	+	வற்று	+	ஐ	=	யாவற்றை

இவற்றில் வற்று பன்மைப் பொருளைத் தரும் உருபனாக விளங்குகிறது. அவை இவை உவை என்பனவற்றில் வகர மெய் உணர்த்தும் பன்மைப் பொருளை வற்றுச் சாரியை ஈண்டுணர்த்தும். அவையை, இவையை என வருதல் இல்லை. எனவே அவற்றை இவற்றை என உருப்பெற்றன. வற்றுச் சாரியை உண்மையில் அற்றுச் சாரியையின் மற்றோர் வடிவே.

அவ் + அற்று + ஐ = அவற்றை எனப் புணர்ந்திருக்கக் கூடியது. தவறான பிரிப்பால் வற்று எனப் பிரிக்கப் பெற்றிருக்கவேண்டும். அற்று என்பது அத்தன்மைத்து எனப் பொருள்படும் குறிப்பு முற்றாகும்.

நீர்மிகிற் சிறையு மில்லை தீமிகின்
மன்னுயிர் நிழற்றும் நிழலு மில்லை
வலிமிகின் வலியு மில்லை யொளிமிக்
கற்றோ ரன்ன சினப்போர் வழுதி (புறம். 51 : 1 - 4)

என்பதில் அகரச்சுட்டோடு வற்று, ஓர், அன்ன என்னும் இடைச் சொற்கள் புணர்ந்து நின்று பொருள் பயந்தமை காண்க. முற்கூறிய முப்பொருளின் வலியும் ஒருங்கே கொண்டு அவற்றோடு ஒப்பிக்கத் தகுந்த என்ற பொருண்மையை இவ்விடைச்சொல்லடுக்கு பயந்தமை அறியலாம். எனவே பெயர், வினைகளின் பொருண்மையே மேலும் குறிப்பானும் வெளிப்படையானும் செய்யுட்கண் பெருக்கிக் காட்டுவன இடைச்சொற்கள் என அறியலாம்.

காலமொடு வருந

காலங்காட்டுதல் இடைநிலையானும் விகுதியானும் அமைதல் பற்றிக் 'காலமொடு வருந' என்றனர். "இடைநிலை, இடைச்சொல் என்றதனால் விகுதியும் இடைச்சொலென்று அடக்கிக் கொள்ளப்படும்" என்பர் பூவராகம்பிள்ளை.

வினையெனப் படுவது வேற்றுமை கொள்ளாது
நினையுங் காலைக் காலமொடு தோன்றும் (சொல். 198)

என்று தொல்காப்பியர் வினையின் பண்பு காலங் காட்டலென்பர். சொல்லில் இடம்பெறும் காலங்காட்டும் இடைநிலைகளைத் தொல்காப்பியர் காட்டிற்றிலர். எனினும் வினைச்சொல்லில் அமையும் காலக் குறிப்புணர்த்தும் சொற்கூறுகளை அவர் 'காலமொடு வருந' எனக் குறித்தனர். வினைப் பகுதிக்குப் பின் இணையும் இடைநிலை அல்லது விகுதியே 'காலமொடு வருந' ஆகும்.

யான்வாழு நாளும் பண்ணன் வாழிய
பாணர் காண்கிவன் கடும்பின திடும்பை
யாணர்ப் பழுமரம் புள்ளிமிழ்ந் தன்ன
ஊணொலி அரவந் தானுங் கேட்கும் (புறம். 173 : 1 - 4)

என மூன்று காலத்திற்குரிய வினைச்சொற்களும் விகுதியானும் இடைநிலையானும் அமைந்தமை காணலாம். காலம் காட்டும் இடைநிலை எனத் தொல்காப்பியர் பிரித்துக் கூறாமை சிறப்புடையதாகும்.

முன்பெல்லாம் நாங்கள் பாடம் படிப்போம்.
அடுத்த ஆண்டு நாம் சந்திக்கிறோம்.
நாளை முதல் துன்பம் நம்மை விட்டது.

என்றெல்லாம் நிகழும் காலமயக்கங்களைக் கால இடைநிலைகள் கட்டிப் போட முடியவில்லை.

நெருப்பு **என்பது** சுடுகின்றது
நண்பர் **என்கிறவர்** எப்படி இருந்தார் தெரியுமா?
நாளை **என்றது** வாழ்வில் உண்டு என்றது
உயர்ந்த மனிதன் **சிறந்த** தொழிலைச் செய்வார்

இப்பகுதிகளில் காலங்காட்டும் இடைநிலைகள் உண்மையில் காலங் காட்டாத கால இடைநிலைகளாகிவிட்டன. உண்மையில் காலம் என்பது இடைநிலைகளால் மட்டுமே குறிக்கப்பெறுதல் இல்லை. முன்பின் வரும் சொற்களாலும், சொல்வான் குறிப்பாலும் இடைநிலை உணர்த்தும் காலப் பொருண்மை தகர்ந்து போகும். தமிழில் மூன்று காலத்திற்கும் உரிய இடைநிலைகள் கால வளர்ச்சியில் உருவாக்கிக் கொள்ளப் பெற்றிருக்கின்றன.

செய்து செய்யூச் செய்பு செய்தெனச்
செய்யியர் செய்யிய செயின்செயச்செயற்கென
அவ்வகை ஒன்பதும் வினையெஞ்சு கிளவி (சொல் : 228)

எனத் தொல்காப்பியர் காலங்காட்டும் வினையெச்சங்களைக் காட்டுவர். இவற்றில் நிகழ்கால வினையெச்சம் இல்லை என்பது நோக்குதற்குரியது. நிகழ்கால இடைநிலைகள் பழந்தமிழில் இல்லை. நிகழ்வும் எதிர்வும் மாறுபாடின்றி வழங்கப்பெற்றுள்ளன.

ஈண்டு நின் றோர்க்குந் தோன்றும் சிறுவரை
சென்றுநின் றோர்க்குந் தோன்றும் (புறம். 114 : 1 - 2)

இடைநிலைகள் என்பன உருத்திரிந்து சொல்லுக்குள் கரைந்துவிடுதலும் உண்டு. புக்கனன், விட்டனன் என்பவற்றில் தகர இடைநிலை மறைந்து அமைந்தது என்பர். இவை பகுதி இரட்டித்து இடைநிலையின்றிப் புணர்ந்தன என்பர் சங்கரநமச்சிவாயர். கன்னட மொழியில் காணும்போது இவற்றில் இடைநிலை மறைந்தமைந்த நிலை புலனாகும். எதிர்கால வினை யெச்சம் இலக்கியத் தமிழிலேயே அமைந்துள்ளது.

செய்வான் வந்தேன்
காண்பான் வந்தேன்
கொண்மார் வந்தார்

இவ்வடிவங்களும் இன்றைய செய்யுளாக்கத்தில் இடம்பெறவில்லை.

வேற்றுமைப் பொருள்வயின் உருபாகுந

வேற்றுமைப் பொருளைக் கண், கால், உடைய, கொண்டு, மாறு (அனையை யாகன் மாறே), உளி (இயல்புளிக் கோலோச்சும்) என்ற சொல்லுருபுகளும் உணர்த்துதல் பற்றி 'உருபாகுந' என வேற்றுமையுருபு களையும் உள்ளடக்கி ஈண்டுக் கூறினர். எனினும் உருபுகளே இடைச் சொற்கள் எனத்தக்கன, பிற சொற்கள் இடைச் சொற்பொருண்மைய

எனக் கருதுதல் தகும். ஒரு வேற்றுமைக்கு ஓர் உருபு என்பதே தொல்காப்பியர் கருத்தாகும். வேற்றுமை உருபுகளை விட வேற்றுமைப் பொருண்மையே செய்யுளாக்கத்தில் இன்றியமையாத இடம் பெறுவதால் வேற்றுமை மயக்கங்கள் இடம் பெறுகின்றன. ஐ, கு ஆகிய இரு வேற்றுமைகளே ஓர் உருபு பெறும் வேற்றுமைகளாகும். ஐ வேற்றுமை பெரும்பான்மையும் தொகையாகவே வழக்கிலும் செய்யுளிலும் வழங்குகின்றது.

நூல் படித்தேன்
அருளும் அன்பும் நீக்கித் துணை துறந்து (குறுந். 20 : 1)

மூன்றாம் வேற்றுமை உருபு ஆன் என்பதே. இந்த ஆன் என்னும் உருபே ஒடு, உடன் ஆகிய உடனிகழ்ச்சிப் பொருண்மையையும் பழஞ்செய்யுளில் பயக்கக் காணலாம்.

தூங்கு கையா னோங்கு நடைய
உறழ் மணியா னுயர் மருப்பின
பிறை நுதலாற் செற னோக்கின
பாவடி யாற் பணையெருத்தின (புறம் 22 : 1 - 4)

நான்கனுருபு பெரும்பான்மையும் வழக்கிலும் செய்யுளினும் வெளிப்பட்டே நிற்கும்.

அவனுக்குத் தந்தேன்
இவற்கீத் துண்மதி கள்ளே (புறம். 290 : 1)

நான்காம் வேற்றுமையுருபு ஐ உருபோடும் ஒடுவுருபோடும் மயங்கக் காணலாம்.

போற்றுமின் மறவீர் சாற்றுதும் நும்மை (புறம். 104 : 1)
முடமுதிர் பலவி னத்தம் **நும்மொடு**
கெடுதுணை யாகிய தவரோ (நற். : 26 : 6)

ஐந்தாம் வேற்றுமைப் பொருளைப் பெரும்பாலும் ஏழாம் வேற்றுமையே தருவதால் ஐந்தாம் வேற்றுமை என உருபு வேறுபாடு பற்றித் த்னியே வகுத்தல் பயனற்றது என்பர் வரதராசனார். வேற்றுமை உருபுகள் மயங்கி வருதற்கு ஒருவரைமுறை இல்லை. 'கிழங்கு மணற்கீன்ற முளை' என்பதில் நான்கனுக்கு யாதொரு இயைபும் இல்லையென்றும் பிறிதுபொருள் சுட்டும் ஆகுபெயர் போல வந்ததென்றும் சேனாவரையர் கூறுவர். எனவே செய்யுளாக்கத்தின்கண் வேற்றுமை உருபாகிய இடைச்சொல் தொன்னெறி காரணமாக மயங்கிவருகிறது என்று தொல்காப்பியர் கூறுவதை எண்ண வேண்டும்.

அன்ன பிறவும் தொன்னெறி பிழையாது
உருவினும் பொருளினும் மெய்தடு மாறி

இருவயின் நிலையும் வேற்றுமை யெல்லாம்
திரிபிட னிலவே தெரியு மோர்க்கே (சொல். 101)

என்பதால் இவற்றுக்கெல்லாம் பேச்சு வழக்கே முதன்மை என்று உய்த்துணரலாம்.

அமைச்சரை ஒட்டி யிருந்தான்
அமைச்சர் கிட்டேயிருந்தான்
படிப்பால் உயர்ந்தான்
படிப்பில் உயர்ந்தான்
அவனைக் கோபித்தாள்
அவனோடு கோபித்தாள்

இவை இன்றும் வழக்கில் இப்படித்தாம் உள்ளன. இவைபோன்ற வழக்குகள் செய்யுளில் பதிவு பெறுகின்றன. எனவே விளிமரபு என்பது போலவே வேற்றுமை உருபுகளும் ஒரு மரபு காரணமாக மயக்கம் பெற்றிருக்கின்றன என அறியலாம்.

அசைநிலைக் கிளவியாகி வருந

பொருள் உணர்த்தாது பெயரொடும் வினையொடும் சார்த்திச் சொல்லப்பட்டு நிற்றலின் அசை நிலையாயிற்று என்று சேனாவரையர் கூறுவர். ஆனால் செய்யுட்களில் அசைச் சொற்கள் பொருள் உணர்த்தாமல் இருப்பினும் அவற்றால் பயன் இல்லாமல் இல்லை.

உரைமதி வாழியோ வலவ (அகம் 7)

என்பது உரைவாழி வலவ என்றிருப்பின் ஆண்டுச் செய்யுட்டன்மை இல்லையன்றோ?

வேரல் வேலி வேர்க்கோட் பலவின்
சாரல் நாட செவ்வியை யாகுமதி
யாரஃதறிந்திசி னோரே (குறுந். 18)

என்ற செய்யுளில் இடைச்சொற்களே செய்யுட்பொருண்மையை அணிபட வடிவுறுத்தக் காணலாம். அசைநிலைக் கிளவிகளில் பெரும் பான்மையன தன்மை முன்னிலை படர்க்கை ஆகிய இடங்களுக்குரியன. இவ்வெண்ணிக்கை நன்னூலில் மேலும் பெருகியுள்ளன.

இசைநிறைக் கிளவியாகி வருந

செய்யுட்கண் இசைநிறைப்பன இசைநிறைக் கிளவிகள். தொல்காப்பியர் ஏயும் குரையும் இசைநிறை அசைநிலை என்பர். இளம்பூரணர் ஏ இசைநிறையென்றும் குரை அசைநிலையென்றும் கூறுவர். சேனாவரையர் ஏயும் குரையும் இரண்டுக்கும் ஆகுமென்றும் கூறுவர். ஒரு சொல்லே இசைநிறையும் அசைநிலையுமாகும் என்பது

சேனாவரையர் கூற்றாகும். பல்குரைத் துன்பங்கள் சென்றுபடும் என்ற திருக்குறளில் குரை என்பதைச் சேனாவரையர் அசைநிலையாகக் கொள்ள, பரிமேலழகர் இசை நிறையாகக் கொள்வர். அலகு காரியம் பயக்க வந்து, சிறிதேனும் குறிப்புப்பொருள் தரின் இசைநிறையாகவும், குறிப்புப் பொருள் யாதும் தராவிடின் அசைநிலையாகவும் கொள்ளல் அமையும்.

ஏஎ இஃதொத்தன் நாணிலன் தன்னொடு (கலி 62 : 1)

என்பதில் பயிலும் 'ஏ' என்பதைச் சேனாவரையரும் இளம்பூரணரும் இசைநிறை என்பர். நச்சினார்க்கினியர் இகழ்ச்சிக் குறிப்பு என்பர்.

தத்தம் குறிப்பிற் பொருள் செய்குந

ஒன்றை என்ன குறிப்பில் ஒருவன் சொல்கிறான் என்பதைச் சில இடைச்சொற்கள் புலப்படுத்தும். இப்பொருண்மையைச் சொல்லுவான் குரலும் ஓசையும் மெய்ப்பாடும் கூடக் காட்டலுண்டு. தீய மனிதனைச் சொல்லுவார் குரலாலும் ஓசையாலும் மெய்ப் பாட்டானும் 'நல்ல மனிதன்' எனக் கூறித் தீயமனிதன் என உணர வைக்க முடியும். ஆயினும், மெய்ப்பாடும், குரலும், ஓசையும் வேண்டா வாறு ஓரிடைச் சொல்லான் அப்பொருண்மையைப் படைக்க முடியும்.

கூரியதோர் வாள் மன்

என்றவழி மன்னென்னும்இடைச்சொல் கூர்மையின்மையைக் காட்டியது.

கழிவே ஆக்கம் ஒழியிசைக் கிளவியென்று
அம்மூன் றென்ப மன்னைச் சொல்லே (இடை : 4)

என 'மன்' என்னும் இடைச்சொல் மூன்று பொருண்மை குறித்து வருவதைக் காட்டினர்.

சிறியகட் பெறினே எமக்கீயு மன்னே (புறம் 235 : 1)

மன்னே என்பது ஈண்டுக் குறிப்புப்பொருள் தரும் இடைச்சொல்லாகவே ஈயும் என்பது செய்யும் என்னும் வாய்பாட்டு வினைமுற்றாயிற்று. தில், கொன், உம், ஓ, என, எனா, என்று, மற்று, மற்றையது, மன்ற, தஞ்சம், அந்தில், கொல், எல் ஆகிய சொற்கள் இவ்வாறே தத்தம் குறிப்பிற் பொருள் செய்குவன. இவற்றுள் உம், ஓ, என என்று மற்றையது ஆகியன இன்றும் வழக்கின்கண் உள்ளன. ஏனைய செய்யுளாக்கத்திற்குப் பயன்படுவன.

ஒப்பில் வழியாற் பொருள்செய்வன

ஒப்புமை தோன்றாத விடத்து ஒப்புமைப் பொருள் பயப்பன ஒப்பில் வழியாற் பொருள் செய்வன எனப் பெற்றன என்பர் சேனாவரையர். உவம இயலுள் கூறப்பெற்ற உவம உருபுகள் முப்பத்தாறனுள் ஒக்கும் என்பது தவிர்ந்த முப்பத்தைந்தையும் இவ்வாறு கூறினர் என்பர். அன்ன ஏய்ப்ப உறழ முதலானவை இவை. தெய்வச்சிலையார் இவற்றைப் பொருத்தம் இல்லாதவிடத்துப் பொருள் உணர்த்தும் இடைச்சொற்கள் என்பர்.

அன்ன ஆங்க மான இறப்ப
என்ன உறழத் தகைய நோக்கொடு
கண்ணிய வெட்டும் வினைப்பா னுவமம் (உவம:287)

இவ்வாறே பயன், மெய், உருவிற்கும் உரிய ஒப்புமைப் பொருட் பயக்கும் இடைச்சொற்களைத் தொல்காப்பியர் கூறினும் அவரே ஏனைய நூற்பாக்களில் ஒன்றுக்கோதிய உவம உருபை மற்றொன்றுக்கு ஆள்வர். எனவே இடைச் சொற்குக் குறித்த பொருள் வரையறையின்மையின் இம்மாற்றம் நிகழும் எனவுணரலாம்.

இடைச் சொற்கள் தொடக்க நிலையில் பெயர்ச்சொற்களாகவோ வினைச் சொற்களாகவோ இருந்திருக்கவேண்டும். இவை தமக்குரிய பொருளை இழந்து வடிவுமாறி இடைச்சொற்களாக வழங்கப்பெற்றிருக்க வேண்டும், என்று என, மன்ற என்னும் இடைச்சொற்கள் வினையெச்சங் களாகவும், மற்ற, போன்ற ஆகியவை பெயரெச்சங்களாகவும் வருதலை எண்ணவேண்டும்.

அறிஞர் வெண்ட்ரியே,

"சொல்லியல் முழுச் சொற்களை அசைகளாக்கிக் கொள்வதன் வழி இழப்பை ஈடுசெய்து கொள்கிறது. தாமாக இயங்கவல்ல பழைய சொற்களை அவற்றின் பொருளைப் போக்கிவிட்டுக் குறியீடு களாகவும், எளிய விளக்கத்திற்குரியனவாகவும் மொழி பயன்படுத்திக் கொள்கிறது."

என்று கூறுவது தமிழில் காணப்பெறும் இடைச்சொற்களுக்கு ஏற்ற விளக்கமாகும்.

கட்டுரையாளர்கள்

முனைவர் ச. அகத்தியலிங்கம்,
துணைவேந்தர் (ஓய்வு), தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகம்,
155, மாரியப்பா நகர், அண்ணாமலை நகர் - 608 002.

முனைவர் க. ப. அறவாணன்
தமிழ்ப் பேராசிரியர், பாண்டிச்சேரிப் பல்கலைக் கழகம்,
பாண்டிச்சேரி - 605 014.

முனைவர் செல்வி. இந்திரா மனுவேல்
முதுநிலை விரிவுரையாளர், தமிழாய்வுத்துறை,
பிஷப் ஹீபர் கல்லூரி, திருச்சி - 620 017.

புலவர் இரா. இளங்குமரன்
திருவள்ளுவர் தவச்சாலை,
அல்லூர், திருச்சி மாவட்டம் - 620 101.

முனைவர் சோ. ந. கந்தசாமி
தமிழ்ப் பேராசிரியர் (ஓய்வு),
61, 5ஆம் தெரு, நடராச புரம் (தெற்கு),
தஞ்சாவூர் - 613 007.

முனைவர் இலா. குளோறியா சுந்தரமதி
பேராசிரியர், தமிழ்த் துறை,
கேரளப் பல்கலைக் கழகம்,
காரிய வட்டம் - 695 581, கேரளா.

தமிழ்க்கடல் தி. வே. கோபாலையர்
பிரஞ்சு - இந்தியவியல் நிறுவனம்,
தூய்மா தெரு, பாண்டிச்சேரி - 605 001.

முனைவர் செ. வை. சண்முகம்
பேராசிரியர் (ஓய்வு),
194, மாரியப்பா நகர், அண்ணாமலை நகர் - 608 002.

முனைவர் அ. ம. சத்தியமூர்த்தி
தமிழ்ப் பேராசிரியர், அரசு ஆடவர் கல்லூரி,
கும்பகோணம் - 612 501.

முனைவர் (திருமதி) சரளா இராஜகோபால
தமிழ்ப் பேராசிரியர்,
63, டாக்டர் ரங்காச்சாரி சாலை,
பீமண்ணன் பேட்டை, சென்னை - 600 018.

முனைவர் கா. சிவத்தம்பி
பேராசிரியர், கிழக்குப் பல்கலைக்கழகம்,
மட்டக்களப்பு, இலங்கை.

முனைவர் இரா. சீதா
தமிழ்ப் பேராசிரியர், தூய பிலோமினாள் கல்லூரி,
மைசூர்.

முனைவர் வீ. ப. கா. சுந்தரம்
தலைவர், தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம்
பாரதிதாசன் பல்கலைக் கழகம்,
திருச்சிராப்பள்ளி - 620 024.

முனைவர் கு. சுந்தரமூர்த்தி
ஆவினன் குடியகம்,
56, தருமபுரம் சாலை, மயிலாடுதுறை - 609 001.

முனைவர் ச. வே. சுப்பிரமணியன்
மதிப்புறு இயக்குநர், உலகத் தமிழ்க் கல்வி இயக்கம்,
தமிழூர், அடைக்கலப் பட்டணம் - 627 808.

முனைவர் ந. சுப்பு ரெட்டியார்
இயக்குநர்,
தெற்கு தென்கிழக்கு ஆசிய மரபுவழி பண்பாட்டு நிறுவனம்,
4, மணிக்கூண்டுக் கட்டிடம், சென்னைப் பல்கலைக்கழகம்,
சென்னை - 600 005.

முனைவர் ரா. செயராமன்
மனை எண் - 30, விஜய நகர் வடக்கு விரிவு,
வேளச்சேரி, சென்னை - 600 042.

முனைவர் கா. செல்லப்பன்
சிறப்பு நிலைப் பேராசிரியர், ஆங்கிலத்துறை,
சென்னைப் பல்கலைக் கழகம், சென்னை - 600 005.

முனைவர் இரா. திருமுருகன்
ஏழிசைச்சூழல்,
62, மறைமலையடிகள் சாலை,
பாண்டிச்சேரி - 605 001.

முனைவர் நிர்மல் செல்வமணி
49, அறுதொகை இல்லம்,
சென்னைக் கிறித்துவக் கல்லூரி,
சென்னை - 600 059.

முனைவர் கு. வெ. பாலசுப்பிரமணியன்
பேராசிரியர், இலக்கியத்துறை,
தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம்,
தஞ்சாவூர் - 613 005.

முனைவர் கே. பாலசுப்பிரமணியன்
இயக்குநர், மொழியியல் துறை,
அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம்,
அண்ணாமலை நகர் - 608 201.

முனைவர் பொற்கோ
பேராசிரியர் & தலைவர், தமிழ் இலக்கியத்துறை,
சென்னைப் பல்கலைக்கழகம்,
சென்னை - 600 005.

முனைவர் அ. அ. மணவாளன்
வருகைதரு பேராசிரியர்,
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்,
சென்னை - 600 113.

முனைவர் கு. மீனாட்சி
B/6, முதல் மாடி, கங்கா பார்க்,
பிங்கல வஸ்தி, முந்த்வா சாலை,
பூனா - 411 036.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

சென்னை – 600 113

அண்மை வெளியீடுகள்

சின்னணைஞ்சான் கதை	75. 00
நன்னூல் மூலமும் கூழங்கைத்தம்பிரான் உரையும்	65. 00
யாப்பருங்கலம்	170. 00
மண்டல புருடர் வழங்கிய சூடாமணி நிகண்டு	65. 00
தமிழ் நாடகமேடை முன்னோடிகள்	40. 00
காஞ்சிபுரம் ஏகாம்பரநாதர் கோவில் – ஓர் ஆய்வு	60. 00
திருக்குற்றாலநாத சுவாமி கோயில் வரலாறும் பண்பாடும்	60. 00
வெள்ளுடை வேந்தர் தியாகராயரின் வாழ்வும் பணியும்	65. 00
தமிழ்நாட்டு வரலாற்றில் இலக்கிய ஆதாரங்கள்	100. 00
இந்திய விடுதலைக்கு முந்தைய தமிழ் இதழ்கள், தொகுதி – 1	100. 00
கதிர்வேற்பிள்ளை – தமிழ்ச் சொல்லகராதி, மூன்று பாகங்கள்	600. 00
சங்க இலக்கியத்தில் கலையும் கலைக்கோட்பாடும்	65. 00
எண்பத்து மூன்றில் தமிழ், பகுதி–3	30. 00
சதாசிவப் பண்டாரத்தார் ஆய்வுக் கட்டுரைகள்	40. 00
பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் உரைநடை நூல்கள், தொகுதி–1	50. 00
பம்மல் சம்பந்த முதலியாரின் உரைநடை நூல்கள், தொகுதி–2	40. 00
நாட்டிய நன்னூல்	25. 00
கன்னடத்தில் காரைக்காலம்மையார் வரலாறு	20. 00
கபிலர்	70. 00
சங்கத் தமிழர் வாழ்வியல்	75. 00
வேதகிரியார் சூடாமணி நிகண்டு	65. 00
தமிழக மேடை நாடகப் பெண் கலைஞர்கள் – குறிப்பேடு	25. 00
A Grammar of Contemporary Literary Tamil	80. 00
Cilappatikaram (மொ.நூ.ம.ப)	100. 00
காதம்பரி மூலமும் வசனமும் (ம.ப)	125. 00
Tani pacura togai (மொ.நூ.ம.ப)	30. 00
Dedication (மொ.நூ.ம.ப)	25. 00
Temple chimes (மொ.நூ.ம.ப)	20. 00
Nala venba (மொ.நூ.ம.ப)	45. 00
Tamil Heroic Poems (மொ.நூ.ம.ப)	40. 00
Six Long Poems From Sangam Tamil (மொ.நூ.ம.ப)	30. 00
Kurinci-p-pattu-Muttollayiram (மொ.நூ.ம.ப)	40. 00
Kuruntokai (மொ.நூ.ம.ப)	110. 00
Landscape And Poetry (ம.ப)	50. 00
Tamil Culture and Civilization (ம.ப)	60. 00
Tolkappiyam and Astadhyayi	110. 00

தொல்காப்பிய இலக்கியக் கோட்பாடுகள் ***110. 00***